

شارك لالو

مبادئ علم الجمال "الاستطيقا"

ترجمة: مصطفى ماهر
مراجعة وتقديم: يوسف مراد

ميراث الترجمة



مبادئ علم الجمال

«الاستطيقا»

المركز القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد: 1507

- مبادئ علم الجمال

- شارل لالو

- مصطفى ماهر

- يوسف مراد

- 2010

هذه ترجمة كتاب:

Notion D'esthétique

Par: Charles Lalou

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة.

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo.

E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

مبادئ علم الجمال

«الاستيقا»

تأليف : شارل لالو

ترجمة : مصطفى ماهر

راجعته وقدم له : يوسف مراد



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

لالو، شارل
مبادئ علم الجمال «الاستطيقا» / تأليف: شارل لالو؛
ترجمة: مصطفى ماهر؛ مراجعة وتقديم: يوسف مراد.
القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠
٢٠٤ ص؛ ٢٤ سم
١ - الجمال - علم
(أ) ماهر؛ مصطفى (مترجم)
(ب) مراد؛ يوسف (مراجع ومقدم)
(ج) العنوان
١١١,٨٥

رقم الإيداع ٢٠١٠/٢٠٨٩
الترقيم الدولي 1 - 828 - 479 - 977 - 978 - I.S.B.N
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

تقديم

يُميّز التفكير الفلسفي بين نوعين من العلوم : العلوم الوضعية التي تدرس الظواهر الطبيعية لتفسيرها بإرجاعها إلى الشروط التي تعينها ، والعلوم المعيارية التي تدرس القيم كالحق والخير والجمال . وتعتمد العلوم الوضعية على المنهج التجريبي ، في حين تستخدم العلوم المعيارية النظر العقلي . وبينما تصدر الأولى أحكاماً تقريرية تصدر الثانية أحكاماً تقديرية أوقيمية . تلك هي النظرة التقليدية التي تميز بين ماهو كائن وبين ما يجب أن يكون .

وتنقسم العلوم المعيارية إلى ثلاثة علوم : المنطق وموضوعه الحق ، الأخلاق وموضوعها الخير ، والاستطيقا وموضوعها الجمال . ويطلق أحياناً على هذا العلم الأخير « علم الجمال » ، غير أن هذه التسمية أصبحت اليوم مضللة إذ أن موضوع الاستطيقا لم يعد مقصوراً على الجمال .

وقد مرت الاستطيقا خلال تطورها منذ عصر اليونان حتى يومنا

(ب)

هذا بثلاث مراحل : المرحلة الدجماطيقية أو اليقينية المطلقة ، ثم المرحلة النقدية وأخيراً المرحلة الوضعية . وعلى هذا تخرج الاستطيقا من دائرة العلوم المعيارية لتضم إلى مجموعة العلوم الوضعية .

ذلك هو رأى المدرسة الاجتماعية الفرنسية التى أنشأها أوجست كونت ، وما يقال عن الاستطيقا يقال أيضاً عن الأخلاق والمنطق . غير أن الأمر ليس بسيطاً كما يبدو من هذه النظرة السريعة ، ولا يزال هناك مفكرون يشكون فى إمكان إخضاع جميع موضوعات الاستطيقا للمنهج التجريبي و يذهبون إلى أن وجهة النظر المعيارية لا تزال جديرة بالاعتبار .

ومؤلف هذا الكتاب ، شارل لالو ، وإن كان ينتمى فى تفكيره وأسلوب بحثه إلى المدرسة الاجتماعية ، ويعتقد مع أنصار هذه المدرسة أن الاستطيقا قد دخلت فعلاً فى طورها الوضعى ، غير أنه يحس إحساساً واضحاً بالمشكلات التى لا تزال قائمة داخل هذا العلم وهو لا يرفض فكرة المعيار أو المثل الأعلى بل يحاول التوفيق بينها وبين فكرة الواقع كما هو فيدعو إلى إنشاء استطيقا تكاملية تؤلف بين مقتضيات التفكير الفلسفى ومنهج البحث الوضعى فى علم النفس وعلم الاجتماع .

(ح)

والفائدة الكبرى التي يقدمها لنا هذا الكتاب هي دفع القارئ إلى التفكير المتواصل وجعله يشعر بالجوانب التي لا تزال غامضة في هذا العلم الناشئ . والكتاب على صغر حجمه يزخر بالتأملات الفلسفية والحقائق التاريخية والمعلومات الفنية ، وتتطلب قراءته لكي تكون مجدية ثقافة واسعة في الفنون الجميلة وخاصة التصوير والموسيقى . فقد نلخص المؤلف في هذا الكتاب ^(١) خبرته الواسعة التي ترجع إلى حوالى نصف قرن ، ولا أظن أن دسامة مادته وغزارة معلوماته وعمق منهجه قد أخلت بوضوح الفكرة والأسلوب . وسيجد القارئ المثقف متعة كبرى في مطالعة صفحاته ، كما أنه سيشعر بالحاجة إلى طلب المزيد بالرجوع إلى أمهات الكتب في هذا العلم الطريف ، وقد حرص المؤلف على ذكرها في ثبت المراجع .

وقد قام الأستاذ مصطفى ماهر بترجمة الكتاب أحسن قيام ، فهو فضلا عن إتقانه اللغتين الفرنسية والعربية مزود بثروة غزيرة في أصول الفنون الجميلة وتاريخها . وقد قابلته مصطلحات كثيرة لم تكن

(١) ظهرت الطبعة الرابعة ، مزيدة ومنقحة ، في عام ١٩٥٢ .

وقد نشرت الطبعة الأولى عام ١٩٢٦ .

(٤)

نظيراتها باللغة العربية محددة بعد ، فوق إلى تحديدها مع مراعاة
القوارق اللطيفة التي أراد المؤلف إبرازها بين المعاني المتقاربة .

ويسد هذا الكتاب فراغا في المكتبة العربية ، ولا شك أنه سيساهم
في نشر الوعي الفني لدى المتذوقين وتبلور بعض نواحي هذا الوعي
لدى الفنانين مما سيؤدي إلى رقي الإنتاج الفني في البلاد العربية .

يوسف مراد

أستاذ علم النفس بجامعة القاهرة

القاهرة في ٩ مايو سنة ١٩٥٨

الباب الأول موضوعات علم الجمال ومناهجها

موضوعات علم الجمال

١ - مشكلات العلم وكيف أسسها - تضارب المدارس في نظرياتها

كثيراً ما يقال إن موضوع علم الجمال صورة من الصور الرئيسية للمثل الأعلى الإنساني وهي : الجمال . وهذا القول يكون صحيحاً مقبولاً إذا كان المقصود بكلمة المثل الأعلى هو اللاواقع أو صفة الخيال والإيهام التي تشترك فيها الألعاب مع الأعمال الفنية ؛ ولكن إذا فهمنا من القول السابق أن المثل الأعلى هو تعديل أو تحويل للواقع بقصد تحسين هذا الواقع لكان من نتيجة فهمنا هذا استبعاد للواقعية لمصلحة المثالية، والواقعية

(١) كلمة « الجمال » مستعملة هنا في معنى عام يشمل كل موضوعات هذا العلم بما في ذلك القبح على سبيل المثال . وقد يكون ذلك إكراها للكلمة على تحمل أكثر من معناها ولذا سنبدل لفظة « الاستطيقا » بـ « علم الجمال » .
(المترجم)

كما نعرف ، تمثل صورة واتجاهها من صور الفن واتجاهاته ، فهي فهم للجميل له ما يبرره . إذن فعلى علم الجمال أن يقبل وجود كل المدارس وأن يفهمها دون أن يفرق بين الواقعية والمثالية ، بين الكلاسيكية والرومانسية ، أو بين اتجاه البدائيين les primitifs واتجاه التدهوريين les décadents .

العلم الحق يعلو فوق المشاحنات والتضاربات ؛ وإن علم الاجتماع الحق ، وإن علم التاريخ الحق ليعلوان على الأحزاب السياسية . إن العلم الحق يجتهد في التأليف بين الاتجاهات المختلفة مختاراً من كل مدرسة ما قد أتت به من نتائج إيجابية فعالة ، متجاهلاً منها ما كان صدوداً عقيماً عن اتجاهات الآخرين ، لأن هذا الصدود إنما ينم عن عدم فهم هؤلاء الآخرين ، بل قد يَنَمُّ أحياناً عن عدم فهم المدرسة لأرائها ذاتها .

وسنرى فيما بعد أن هذا التأليف يحدث من تلقاء ذاته عند المراحل المتتابعة من التطور الفني . وعلى سبيل المثال : نرى أن تعارض المدرسة الواقعية والمثالية ليس في جوهره إلا تتابعاً أو تناوباً يحدث بين مرحلتين عاديتين من مراحل تطور فن واحد .

الاستطيقا الموضوعية والاستطيقا الذاتية :

ما زالت المناقشة محتدمة حتى اليوم حول ما إذا كان يجب أن تكون الاستطيقا - علم الجمال - علماً موضوعياً أو علماً ذاتياً . وبناء على الفرض الأول نقول إن جمال كائن ما ، أو جمال أى عمل فنى ، إنما ينبع من صفات خاصة بهذا الكائن أو العمل . وهذه الصفات تصل من الخارج إلى عقل المتأمل بطريقة قريبة من التأثير الضوئى وهو ينطبع فى شبكية العين . فالتأمل ليس هو الذى يخلق هذه الصفات بل لو حدث أن تدخل هو ليعدها فإن تعديلها لن يكون إلا تشويهاً . هذا هو شأن الجمال المطلق عند أفلاطون ، والجمال عنده مثله مثل الخير والكمال اللذين يعكسهما - يوجد قبل أن نوجد نحن وبدوننا وخارجاً عنا ، يوجد فى العالم فوق الحسى ، عالم المثل . ويمكن أن نوضح الأمر بمثال ملموس فنقول إن القيمة الاستطيقية لحيوان ما تعتمد على مكانه السامى أو المنحط فى سلم الكائنات كما يرتبه علماء الطبيعة . فإذا نحينا وجهات النظر الأخرى جانباً فإن الجمال الإنسانى أسمى من الجمال الحيوانى ، والجمال الحيوانى أسمى من الجمال النباتى أو الجمدى إن جاز لنا هذا التعبير .

وعلى العكس من ذلك ينكر علم الجمال الذاتى بحق وجود هذا الجمال الخارجى الذى لا يعتمد فى شىء على طبيعتنا العضوية والمفكرة . إن الجمال الوحيد الذى يمكن لنا أن نتحدث عنه لا يوجد إلا « فىنا » وبنا ومن أجلنا » . إن جمال أو قبح الأشياء والأشخاص لا يرجع إلى طريقة وضعها خارجاً عنا ، بل يرجع إلى الطريقة التى تتصورها بها فى فكرنا . فهى ليست قبيحة وليست جميلة فى ذاتها ، بل هى ما هى ، وكل صفة هى خارجة عن جوهرنا فنحن الذين نضيفها عليها .

ومثال ذلك أن غروب الشمس يثير فى نفس الريفى فكرة على جانب قليل من الجمال هى فكرة العشاء مثلاً ، ويثير فى نفس عالم الطبيعة فكرة التحليل الطيفى ، وهذا شىء ليس من الجمال أو القبح فى شىء ، بل هو شىء يمكن فقط أن يكون صحيحاً أو غير صحيح؛ إن غروب الشمس ليس جميلاً إلا لمن نظر إليه بعينى فنان ، وقد اتخذت نفسه وضع التأمل . واتباعاً لهذا رأى لن يزيد علم الجمال عن أن يكون باباً من أبواب علم النفس .

هذا هو اتجاه كثير من المحدثين ، اتجاه تدغم بعد « نقد » كانط Kant^(١) . وكان كانط يرى أن جمال الشىء لا علاقة له

(١) إشارة إلى كتاب كانط « نقد الحكم » (المترجم)

بطبيعة هذا الشيء ، وإنما هو نتيجة « للعب حر للخيال والفهم » يحدث لدى المشاهد وهو أمام الشيء أيًا كانت طبيعة هذا الشيء خارجًا عنه . وما زال التعارض بين الشخص المفكر والموضوع المفكر فيه يكون شبه مشكلة يواجهها الباحثون حتى الآن . والواقع أن المسألة الحقيقية ليست البحث في فصل هذين الجانبين بل في تعاونهما . فكما أنه لا يوجد إبصار بدون شبكية ولا أشعة ضوئية - إلا في حالة الهلوسة أى في حالة الخطأ - كذلك الفنان لا يعجب (بطريقة ذاتية) إلا بما كانت له نسب منسجمة (موضوعيا) . وإن جمال الأنغام المتسقة consonance وقبح الأنغام المتنافرة dissonance يعتمد جزئيًا علينا نحن وعلى اهتزازنا الشخصى ، ولكننا نكون تابعين لها حيث إنها هى التى تهز أنفسنا وأبداننا . وإن الشخص الذى لا يراعى فى إعجابه الشخصى طبيعة الأعمال موضوع الإعجاب لا يمكن إلا أن يكون مجنونًا .

إذن فالاستطبيقا علم موضوعى وذاتى فى وقت واحد ودون انفصال . وهذا يعنى أن قوانين الجمال ليست خاصة بالمواضيع المفكر فيها ولا بالشخص الذى يفكر فيها ، بل هى عبارة عن بعض علاقات بين الجانبين ، هى عبارة عن صور للتفاعلات العديدة المتبادلة بينهما .

٢ - المشكلة الحقيقية : الجمال الطبيعي والجمال الفني^(١) :

إن المشكلة الجوهرية لدينا هي البحث عما إذا كان الموضوع المباشر الأساسي للاستطبيق هو الجمال في الفن أم الجمال في الطبيعة .

والحق أن الخلط بين هذين النوعين من الجمال يعتبر أحد الأوهام الأكثر شيوعاً وضرراً . إننا نقدر قيمة لوحة من اللوحات بناء على ثروتها في الألوان أو توازن كتلها masses ، وفي نفس الوقت على حسن محيا ونضارة المودييلات اللواتى استخدمن في الرسم . وفي تقديرنا لرواية ما نضع في مستوى واحد أسلوب الرواية أو تأليفها ووجود أو غياب أبطال كرام مستظرفين . وباختصار نقول : إن الجمهور عامة يود أن يجد في عمل فنى ما الأشخاص أنفسهم والأشياء ذاتها التى تستحوذ على إعجابه أو التى يحبها أيضاً فى الطبيعة عند ما يلاقى ما يناظرها . إن الجمهور لا يعرف أو لا يود أن يكون لديه نوعان من الإعجاب بطبقتين من القيم لا يوجد بينهما مقياس مشترك .

وهذا الاعتقاد العامى يجد له مؤيدين كثيرين من أصحاب النظريات

(١) انظر : شارل لالو فى كتابه Introduction à l'Esthétique ص ٤٩

إلى ص ١٥٧ .

ومن الفنانين . إن « اتباع الطبيعة » نصيحة يقدمها كل الأئمة ، وإن « العودة إلى الطبيعة » لهى الملجأ الأسمى الذى يلجأ إليه كل المصلحين والذى يدعيه كثير من « الشباب » . وإن الإنسان ليدھش عند ما يجد هذا المبدأ ذاته عند المدارس التى تقف بعضها من البعض موقف المعارضة ، نجدہ عند بوالو Boileau ، عند هوجو Hugo ، وعند زولا Zola ، وهم مؤلفون تتعارض أوصافهم للطبيعة الإنسانية أو الكونية أوضح التعارض . فهل هناك إذن أكثر من طبيعة واحدة ؟ الواقع أنه يوجد فى التاريخ « طبيعات » بقدر ما قد وجد من المدارس الفنية المختلفة .

والحق أن الطبيعة ليست لها قيمة استطبيقية إلا عند ما ينظر إليها من خلال فن من الفنون ، عند ما تكون قد ترجمت إلى لغة الأعمال التى ألفتها عقلية شكلها تكنيك ما technique . « فالطبيعة الفنية أمامنا - كما يقول هنرى دلکروا H. Delacroix - تشبه عملاً من الأعمال الفنية » . إن الجبال تكون جميلة عند ما نكون نحن رومانسيين ولكنها كانت قبيحة أو عديمة القيمة فى نظر الكلاسيكيين الإغريق والرومان والفرنسيين . وعلى النقيض من ذلك قال الرومانسيون

والواقعيون عن الطبيعة المجملّة التي تتمثل في الحداثق المنسقة على الطريقة الفرنسية أنها قبيحة . والحقيقة التي نود أن نقررها هي أن ثمة جمالاً غير ذي موضوع استطيقياً ^(١) anesthétique يوجد في الطبيعة الوحشة brute و ثمة جمال استطيق كاذب pseudo - esthétique للطبيعة النموذجية المحلّاة أو المختارة ، ثم هناك أخيراً الجمال الاستطيق حقاً وبذاته وهو الجمال في الفن . ويمكن أن نقول إن نظام « المحاكاة » المبهم يواجه النوع الأول من الجمال عند ما يكون واقعياً réaliste على طريقة زولا Zola ، ويواجه النوع الثاني من الجمال عند ما يكون مثالياً idéaliste تبعاً لأرسطو وبوالو . ويمكن القول بأن مدرسة

(١) يجب التفريق بين ماهو استطيق أى جميل esthétique وبين ماهو لا استطيق أى قبيح Inesthétique ثم ماهو غير ذي موضوع استطيقاً، أى ما كان خارجاً عن الميدان الاستطيق anæsthétique أى محايد تعوزه الصفة الاستطيقية . ومثل ذلك قولنا : أخلاقى تربى moral ولا أخلاقى أى شرير Immoral ثم ما كان غير ذي موضوع أخلاقياً أو ما كان خارجاً عن الميدان الأخلاقى amoral أى غريب عن القيم الأخلاقية . وهكذا أيضاً منطقى logique ولا منطقى illogique ثم ما كان غير ذي موضوع منطقياً alogique . انظر : Le Vocabulaire philosophique de Lalande

« الفن للفن » التى تضم ليكونت دليل وفلوير وجنكور
Leconte de Lisle, Flaubert, Goncourt وأتباعهم
هى التى وعت بوضوح الجمال الاستطيقى الذى لمسه كانط Kant
وأكد هيجل Hegel وكثيرون من أصحاب النظريات .

أما فى المدرسة الألمانية لـ « العلم العام للفن » فإن دسوار Dessoir
وأوتيتس Utitz خاصة يقولون اليوم برأى مخالف للرأى السابق كل
المخالفة . إنهم يرون أن الفن له أهداف عديدة فى الحضارة ؛ له على
سبيل المثال وظائف دينية وقومية ونفعية وعاطفية . وما الجمال فى نظرهم
إلا وسيلة من الوسائل التى يستخدمها الفن ليقوم بوظائفه هذه الخارجة
عن الميدان الاستطيقى ، ولن يصبح الجمال الغاية الوحيدة إلا فى حالة
المهارة الأدائية virtuosité التى لا تزيد عن كونها احتضاراً بالنسبة
للفن . ذلك أنه - حسب رأى هذه المدرسة - لا يلتقى الفن والاستطيقا
إلا فى العصور الكلاسيكية ، فالفن القوطى gothique مثلاً كانت
له أهداف كثيرة خلاف الجمال ، فهو لذلك ليس فناً استطيقياً . وجدير
بالذكر أن الاستطيقا القديمة لم تكن إلا سيكولوجية للعقلية
الكلاسيكية مفروضٌ عليها أن تتجاهل العقليات الأخرى . أما فيما

يختص بالطبيعة ، فإنها لا تختلف عن الفن إلا في أنها أقل سرعة منه في استخلاص القيم الاستطبيقية التي تحويها هي بين الكثير من القيم الأخرى ؛ في حين أن الوسائل الفنية (التكنيكات) les techniques معدّة لتبرز لنا بطريقة مباشرة هذه القيم الاستطبيقية .

إن هذا « العلم العام للفن » هو في الواقع علم عام للإنسانية ، تدخل فيه الاستطبيقا كجزء تابع أو عرضي ، وعلى هذا فإن المدرسة التعبيرية expressionisme المعاصرة على حق في القول بأنه ليس لعمل فني ما قيمة إلا بقدر ما يعبر بشدة عن إحدى الشخصيات أو الحضارات ، بغض النظر عن كونه جميلاً أو قبيحاً ، لا بقدر ما يحويه من جمال شكلي .

هذا الفهم ينتسب إلى النزعة الطبيعية لتين وجويو Taine, Guyou بإحساسه الممتاز بتعقيدات الحياة المموسة، وسنعود مرة ثانية إلى طبيعة تين وجويو التي تفسر وتقيم الأعمال الفنية على أساس ظروفها الخارجية عن الميدان الاستطقي . والجديد في هذا الاتجاه هو أنه يلقى في خضم الإبهام وعن عمد ما قد اجتهد الآخرون في إظهاره وتوضيحه ، ونعني بهذا: العوامل الاستطبيقية والعوامل الخارجية عن الميدان الاستطقي للجمال .

إن الناس كلهم يعرفون أن لقصر ما وظائف أخرى تتجاوز حدود الجمال ،
لا بد مثلاً أن يكون دافئاً صالحاً للسكنى . والأمر كله يتلخص
في معرفة ما نكسبه أو ما نخسره إذا خلطنا عمداً وظائف الفن
المختلفة بعضها في بعض ، أو إذا ميزناها ووضحناها . إننا بلا شك نفضل
التحليل . وإن التمييز الحق الذي لا بد منه هو التمييز بين الفن والطبيعة
لا بين الفن والاستطبيقا .

القول التقليدي بالحكاية في الفن :

هذا الاختلاف ، الذي كثيراً ما يخفيه التجاهل ، يتحقق بحقائق
ثلاث رئيسية :

أولها : أن هناك فنوناً بأكملها عبارة عن إنشاءات صناعية
بحثة في أغلبها تقدم لها الطبيعة العناصر لا التاليفات combinations ،
مثل هذه الفنون : الموسيقى والعمارة ، بل الشعر أيضاً .

ثم حتى في الفنون التمثيلية représentatifs أو الطبيعية
naturalistes بحكم هدفها نرى أنه توجد أنواع فنية تنحاز بعيداً
عن الجمال الطبيعي : مثل ذلك الفن الزخرفي المؤسلب stylisé ،

أو « المجرد » والأرابسك ثم صور الأشخاص ، فإن الجمال الطبيعي للأشخاص لا علاقة له بالجمال الفني للوحة . فصورة امرأة جميلة ليست بالضرورة صورة جميلة . وإن صورة امرأة قبيحة أو عادية بطبيعتها يمكن جداً أن تكون تحفة فنية رائعة . خذ مثلاً ما هو حقيقته فلاسكيث Velasquez ورمبرانت Rembrandt وكثير غيرها . إن محك « جمال » حصان سباق أو حصان جرب أو محك جمال التهاب ما ، هو من اختصاص علم الحيوان أو فن تربية المواشى أو الطب ، غير أننا في هذه الموضوعات ذاتها نجد أن ذوق الفنان أو المتذوق يحكم بطريقة أخرى وينصب على شيء آخر .

وأخيراً نرى أنه حتى عندما يلتقي الجمالان : جمال الطبيعة وجمال الفن ، فإن هذا الالتقاء لا يكون إلا تصادفاً عرضياً أو حادثاً تاريخياً عابراً لا يدخل في صميم طبيعة الفن والجمال في شيء . فمن ناحية ليس ثمة ما يمنع كاتباً واقعياً أو « ابتذالياً trivialiste » مثل زولا من أن يصف شخصاً أو منظراً أو موقفاً معنوياً يكون موضع إعجاب الناس في الحياة الواقعية . ومن ناحية أخرى يمكننا أن نقول كقاعدة عامة إن المدارس الكلاسيكية لكل الفنون من كل الأزمنة تنشد تطابق هذين

الجمالين ، في حين أن مدارس « قبل الكلاسيكية » *préclassicisme* و « بعد الكلاسيكية » *post - classicisme* تتجنب تحقيق هذا التطابق . وهكذا نرى سوفوكل Sophocle وفرجيل Virgile وكورنى Corneille وراسين Racine وفيدياس Phidias وثنشى Vinci ورفائيل Raphaël يختارون صفوة أبطالهم أشخاصاً يمكن أن يكونوا جديرين بالإعجاب فى الحياة الواقعية إذا حدث أن قابلناهم . وعلى النقيض من ذلك نجد أن أولئك الذين سبقوا هؤلاء الفنانين أو أتوا بعدهم مثل رواد الپلياد La Pléiade والرومانسيين والواقعيين فى ميدان الأدب والبدايين والانطباعيين *impressionistes* فى ميدان التصوير *peinture* ، هؤلاء جميعاً تماشوا النماذج الجملة وقالوا إنها أصبحت عديمة الطعم والقيمة . إن الكمال الطبيعى الذى هو موضوع من موضوعات العلم ، والكمال الاستطيقى الذى هو من شأن الوسيلة الفنية *technique* ، هذان الكمالان يمكن أن يتطابقا ولكن لا يمكن أن يكونا شيئاً واحداً .

« إن الجمال الطبيعى — كما يقول كانط — شىء جميل ، أما الجمال الفنى فهو تمثيل جميل لشىء ما » — لشىء ما ليس مفروضاً فيه بالضرورة

أن يكون جميلاً جمالاً آخر كائنًا في الطبيعة، وإن كان هاملت Hamlet
قد أعلن أن الفن يضع مرآة أمام الطبيعة فقد رد عليه ويلد Wilde
بقولٍ طريف ، قال : إن ذلك ليَجعل الناس تعتقد أنه مجنون ! « إن
الطبيعة - كما يقول أوجين دلكروا - قاموس » وليست كتابا . إنها
مواد وليست بناء ! ويؤكد الأخوان جوناكور في بعض مؤلفاتهما
على لسان شخص يعبر عن آرائهما : « إن التصوير الفوتوغرافي يبين
إلى أى حد يختلف الفن عن الحقيقى » ، وقد أوضحت ذلك من قبل
المنظر المصورة على أساس الخداع البصرى les panoramas
« trompe-l'œil » en : التى أصبحت لا ترى إلا فى الأسواق
الشعبية . ويؤكد نفس الأمر الاتجاه الواقعى المتطرف
le superréalisme فى السينما . إن الفن عملية صياغة أسلوبية
stylisation ، والطبيعة دون أسلوب تخرج عن المجال الاستطيقى .
وبناء على ما تقدم يمكننا - أو إذا اتبعنا رأى بعض المدارس
والاتجاهات الفنية - علينا أن ننشئ جمالا فنيا من قبح طبيعى . وهكذا
استطاع روزانكرانتس Rosenkranz - وهو من أتباع هيجل - أن
يكتب مؤلفاً عن « استطيقا القبح » Esthetique du Laid ، وهذا

لا يمنع بتاتا من الجمع أحيانا بين النوعين من الجمال : الفنى والطبيعى على الطريقة الكلاسيكية أو الأكاديمية ، فكما يقول تين على وجه التقريب : « إن القبح جميل لاشك فى هذا ، ولكن الجميل أكثر جمالا » . أما من يحتم دون استثناء الجمع بين الجمالين فهو يحكم على نفسه بتجاهل أعمال فنية ممتازة لاشك فى روعتها ، بل يحكم على نفسه بتجاهل مدارس بأكملها فى كل الفنون .

يقول البعض : « إن الجمال هو ما يسر » ، ولنضيف إلى ذلك : « هو ما يسر وجدانا فنانا » . ويقال أيضا : « ليس فى الفن شيء لم يكن من قبل فى الطبيعة » ، ولنضيف إلى ذلك - على طريقة لينتس Leibniz « إلا الفن نفسه » .

٣ - هل الاستطيقا فلسفة للفن أم للنقد أم لتاريخ الفن :

إن الاستطيقا لا تتخذ من الجمال الطبيعى موضوعا لها إلا بقدر ما يكون هذا الجمال مقبلا خلال فن من الفنون وعلى أساس المحركات ذاتها ، كما لو كان الجمال وسيلة فنية ملازمة لطبيعة الأشياء . إن الموضوع الحق المباشر للاستطيقا هو القيم الفنية الإيجابية أو السلبية ، أى الوسائل الفنية الجميلة أو القبيحة .

إن الفن بالمعنى الواسع للكلمة هو تحويل لمواد الطبيعة بواسطة الإنسان ، هو كما قال بيكون Bacon « الإنسان مضافاً إلى الطبيعة » . وهذا المعنى يشمل إذن الفنون الميكانيكية والصناعية، أى الفنون التطبيقية مثل فن المهندس وفن الطبيب . هذه الفنون التى اتصلت أثناء انتقال الحرف وبطريقة غير محسوسة بالفنون الجميلة الأساسية : الأدب والفنون التشكيلية والموسيقى ومركباتها .

والشئ المشترك بين هذه الصور المختلفة من الفن هو فكرة الصناعة أو الإنتاج . أليس إذن هذا المعنى هو معنى كلمات *poésie* (شعر) و *technique* (وسيلة فنية أو صناعة) عند الإغريق ؟ ثم كان النشاط الإنتاجى من الحرية المطردة بحيث ابتعد عن الناحية الميكانيكية مقترباً من الفنون الجميلة التى تكون الموضوع الحقيقى للاستطبيق ، ويتضمن هذا النشاط إذن عملية خلق خيالى وترفاً ولعباً وخداعاً مقصوداً : خداعاً مجرداً عن الغرض حتى فى التمتع الشهوى ورمزية لا شعورية أو مستترة، ثم مثلاً أعلى إلهامياً يحرر دوافع حياتنا الوجدانية والشهوية والانفعالية والعاطفية الجامحة .

هذا هو الموضوع الأساسى للاستطبيق كما سنوضحه بدقة شيئاً فشيئاً .

وقد اضطلع بالدراسة الوضعية لهذا الخلق الخيالى النقدُ الأدبى والنقد الفنى .
من ناحية ثم تاريخ الفنون المختلفة من ناحية أخرى . وكما أن علم المنطق
هو تفكير فلسفى فى القوانين الخاصة بأى حقيقة من الحقائق وفى العلوم
التي تنتهى إلى هذه الحقائق ، وكما أن علم الأخلاق هو تفكير فلسفى فى
سيكولوجية النشاط الفردى والاجتماعى وفى العلم الخاص بعبادات الناس ،
كذلك الاستطيقا فى حقيقتها ينبغى أن تكون قبل كل شئ تفكيراً
فلسفياً فى الفن وفى النقد الفنى وفى تاريخ الفن ، هذه الأشياء التي مهدت
لها السبيل من قبل .



مناهج الاستطيقا

١ — مسائل تمهيدية :

لا يوجد منهج لوضع منهج للاستطيقا :

هل يمكن أن يكون للاستطيقا منهج ؟ بل هل ينبغي أن يكون لها منهج ؟ ..

الصوفية الاستطيقية : le mysticisme esthétique

يفضل الصوفيون على الدوام الوقوف موقفاً سلبياً ، ويرون أن الذكاء وحده لا يكفي لفهم الجميل حق فهمه وإنما يجب أن نضع أنفسنا خارج الذكاء (أو على حد تعبيرهم : فوق الذكاء) في حالة الانجذاب l'extase التي هي تكشف غير عقلى للحقائق فوق الحسية . ولا يصل إلى هذه الحالة حسب رأى أفلوطين Plotin إلا « الموسيقى والعاشق والفيلسوف » ؛ « إن الفن عبادة » كما يقول رسكن Ruskin .

ويبدل البرجسونيون المعاصرون الانجذاب بالحدس intuition ولكنهم يصلون إلى نفس النتيجة السابقة : أن تشرح الجمال وتفسره

هو أن تحياه ، هو أن تنفعل به في أعماق نفسك ، أما تحليله فهو إذابة^١ وقتل^٢ له .

والحدس وكذلك الانجذاب يتجاوزان ويودان أن يتجاوزا حدود « الحق والباطل ، الخير والشر ، الجميل والقيبح » كما يتصورها العامة والعلماء . ومعروف أنه ليس هناك منهج يتجاوز حدود العقل ، ومن المستحسن ألا يكون هناك منهج من هذا النوع . إن الاستطيقا يجب أن تأتي من القلب لا من العقل ، وإن علم الجمال إلهام وليس تفكيراً .

الانطباعية : l' impressionnisme

يقول أناتول فرانس : « إن في الاستطيقا - أى هناك في السحب بعيداً عن الواقع - يكون الجدال أكثر وأحسن منه في أى موضوع آخر ، وعليك هنا أن تكون حذراً » . وليس من شك في أن هذا الرأي يمثل نزعة نصف تشككية في الاستطيقا *un demi-septicisme* . « هل ينبغي ألا يكون هناك استطيقا ولا نقد ؟ لست أقول هذا ، وإنما يجب أن نعرف أننا يازاء فن ، وأنه يجب أن نضع فيه العاطفة والحسن وهما شيئان لن يكون بدونهما فن . إن سحر كليو بطرة ورقة سان فرانسوا الأسيزي Saint François d'Assise وشعر راسين لا يمكن .

تحويلها إلى قوانين ، وإن كانت هذه الأشياء لتدخل في نطاق علم من العلوم فإنه سيكون علماً مختلطاً بالفن ، علماً إلهامياً قلقاً يعوزه السكال على الدوام » .

فلاستطيعا إذن من شأن الفن لا من شأن العلم . وقد قدم لنا أناتول فرانس وجول ليميتز A. France ، J. Lemaître نماذج جميلة جداً لهذا الفن ، إلا أن مذهبيهما يتصفان بالسلبية . لكن برجسون يقول : ليست الحياة أقل سرّاً وخفاء من الفن ، ونحن في ميدان الحياة إذا أردنا أن نفهم عملية الهضم أحسن أن نشرّح المعدة أو أن نكتفى بأن نهضم وحسب ؟ فلنتمتع إذن بانطباعاتنا الشخصية : فإن هذا حسن ، وإن حاولنا أن نتعدى التمتع إلى الفهم : فهذا أحسن .

ومن جهة أخرى نلاحظ أننا نثبت الحركة عندما نسير ، ونثبت العلم عندما نعرف ، وكذلك فنحن نثبت الاستطيقا العلمية عندما نفسر الأحكام التقييمية للفن وشروطها التكنيكية .

٢ — الاستطيقا التجريبية^(١) :

إذا تساءلنا هل ينبغي أن تكون دراسة الجميل دراسة قياسية déductive أو دراسة استقرائية inductive فإن ذلك سيكون سوء وضع للمشكلة ، ذلك أننا في أيامنا هذه لا يفصل العلم بين المنهجين كما كان الحال في الفلسفة المدرسية scolastique . إن العلم اليوم يضمهما متساندين في الاستدلال التجريبي ، وعلينا أن نختبر الآن الدور الذي يلعبه التجريب في الاستطيقا .

قدم عالم الطبيعة المعروف فخر Fechner مناهجه التجريبية الإحصائية المعروفة « السيكوفيزيكية » لقياس الشدة الذاتية والنوعية لإحساساتنا عن طريق قياس مثيراتها لأن هذه المثيرات موضوعية وكمية ، هي وحدها ، ولذلك يمكن قياسها .

وقد بحث فخر أيضاً في قياس شدة اللذة الاستطيقية الباطنية

(١) انظر شارل لالو في كتابه « الاستطيقا التجريبية المعاصرة »

الشخصية عن طريق تجارب منظمة تنظيمًا منهجيًا على أساس أشياء تُحدث هذه اللذة ، وتكون لهذه الأشياء صفات ومميزات استيطيقية يمكن قياسها ماديًا . وقد سمي هذا المنهج « الاستطيقا السفلية » *l'esthétique d'en bas* أو « الاستطيقا التجريبية » وذلك كرد فعل مضاد « للاستطيقا العلوية » *l'esthétique d'en haut* القديمة التي كانت ميتافيزيقية أو قياسية قبلية والتي كانت نوعاً من « الميتا استطيقا » .

ولكى يمكن الوصول إلى قوانين كلية يجب أولاً الاهتمام بتبسيط التجارب التي يحيطها التعقيد المعروف في الموضوعات الفنية بهالة من الإبهام . ويجب بعد ذلك أن نخضع لهذه التجارب عدداً كبيراً من الأفراد العاديين حتى نستبعد خصوصيات الأذواق الفردية الاستثنائية أو الشاذة التي تحول دون استخلاص « العلاقات الضرورية النابعة من طبيعة الأشياء » . ويمكننا - على العكس - بإحصاء النتائج الجماعية ، إقامة النموذج الوسط العادي للذوق ثم المنحنيات البيانية التي تمثل تغيراته .

ولنأخذ هذا المثال : لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ما مستطيلة الشكل أكثر استحسنًا من أبعاد نافذة أخرى ؟ لنبسط أولاً التجربة .

إننا نقيم هذه النافذة بالقياس إلى نوافذ أخرى وبالقياس إلى الواجهة وإلى أقسام كل مصراع . وهذه المجموعة من الأشياء التي تبدو لأول وهلة بسيطة هي في الواقع معقدة غاية التعقيد . وعلى ذلك فإننا في التجربة - أي بعد التبسيط - لن نشاهد إلا مستطيلات منعزلة اختيرت اختياراً منهجياً لتكون موضوعات للاختبار ، ويطلب إلى كل فرد مُختَبَرٍ ألا يفكر إلا في العلاقات بين أبعادها وحسب ، وأن يستبعد من ذهنه كل تطبيق عملي ممكن لهذه المستطيلات (كأن تكون بطاقات ، أو إطارات صور مثلاً) ، ذلك أن هذه الأفكار المتواردة الخارجة عن الميدان الاستطقي تعقد أو تزيد في تعقيد الأحكام التقييمية التي هي موضوع التجربة .

ولأول وهلة يمكن أن نظن أن العلاقات بين أبعاد هذه المستطيلات أشياء لا دلالة لها . ولكن الأمر في الواقع ليس كذلك ، فقد اتفقت الإحصاءات المتكررة على وجود نوع من الاستحسان النسبي للمربع ، ومن الاستقباح الواضح للمربع المطاول ، وعلى وجود شيء من التحقير للمستطيلات المسرفة في الطول كما لوحظ أن أكثرية التفضيل تمحظى بها العلاقة المسماة بـ « القطاع الذهبي » *la section d'or*

أو بـ « الرقم الذهبي » le nombre d'or (ليوناردو دافنشى)
وهى أجمل النسب على الإطلاق^(١).

وهذا التفضيل الراسخ بقى سره غريباً حتى اليوم ، وقد ظن
أحد السابقين على فخر أن يثبته نظرياً لا تجريبياً على أساس اعتبارات
ميتافيزيقية ورياضية . والواقع أنه فى المستطيل الذى يمثل « القطاع
الذهبي » نلاحظ أن نسبة الضلع الصغير إلى الكبير هى نسبة الكبير

(١) هذه النسبة هى الكسر اللاعقل $\frac{1}{1,618}$ حيث « ١ » يمثل
الضلع الصغير و ١,٦١٨ يمثل الضلع الكبير . وكذلك $\frac{8}{5}$ ، $\frac{13}{8}$ ،
وهى تقريبات أخرى تصاعدية (قارن بين العلاقات البسيطة بين الأنغام
المتسقة الموسيقية les consonances musicales التى توضع بطريقة أخرى :
 $\frac{1}{2}$ ، $\frac{2}{3}$ ، $\frac{3}{4}$... الخ) . وقد استخدم فخر ثلاثة مناهج تجريبية : ملاحظة
الأشياء المستعملة والتى يفضلها الجمهور (كملاحظة حجوم الكتب
والبطاقات ... الخ) ، وبناء أشكال وتحوير هيئتها حسب إرادة الشخص
الموضوع موضع التجريب ، ثم الاختيار التفضيلى بين الأشكال البسيطة
التي توجد فى اختبارات القيم الاستطيقية التى تعد مقدماً (حتى يمكن
الحكم حكماً فعلياً على ذوق فرد من الأفراد أو على الذوق الشائع أى الذى
يعتبر أحسن ذوق فى مجموعة الأفراد المختبرين) .

إلى مجموع الضلعين . وفي عبارة أخرى نقول إن في هذا الشكل المبسط نلاحظ وجود الحد الأقصى للوحدة unité منسجماً مع الحد الأقصى للتباين diversité . ونلاحظ نفس العلاقة أيضاً بين الكميات الثلاث المختلفة التي تمثل المعطيات الوحيدة لحكنا التقييمي . وعلى العكس مما سبق نجد من بين الأشكال المستقيمة أن المربع يمثل كثيراً من الوحدة بينما لا يمثل أى نوع من التباين ، وهذا يؤدي إلى الرتبة والثقل ؛ أما المربع المشوه أو المستطيلات الطويلة جداً فإنها تمثل كثيراً من التباين وقليلًا من الوحدة في العلاقات التي ندركها بين أضلاعها ، ويؤدي هذا إلى ضعفٍ في بنائها أو قلة في انسجامها .

وهكذا يكون الإدراك المبهم للوحدة مع التنوع variété هو السبب الخفي لتفضيلاتنا التي تبدو في الظاهر مستعصية الفهم . وإن الاستطيقا التجريبية باستخدامها الحقائق والوقائع لتقيم في صلابة ما قد تنبأت به الاستطيقا الميتافيزيقية عن طريق مصادفة سعيدة ولكنها مصادفة يحوطها كثير من صدف الخطأ وكثير من الفروض التعسفية أو عديمة القيمة أشاعتها خرافة الأعداد البسيطة . وسنصادف

تطبيقات أخرى أكثر وضوحًا لهذا القانون. المتمر الخالص بالانسجام
أو البناء القوى الخالص بالشكل الجيد *la bonne forme*

قيمة التجريب في الاستطيقا :

إن علماء وليدًا كالأستطيقا ينبغي أن يستعين بكل المناهج الوضعية ،
ولكن بعد أن يضع لكل منها حدوده الحقيقية . والمنهج التجريبي
الذى نحن بصددده هو بمثابة نوع من « الذرية الاستطيقية » المجردة
atomisme esthétique ويذكرنا بعلم الحياة الذى إذا أراد
دراسة عملية الهضم مثلاً بدأ بالتحليل المنفصل لكل ذرة من ذرات
الأكسجين والأزوت فى أعضائنا . وقد أدى هذا التحليل المنفصل
إلى ما نلاحظه فى الحالة الراهنة لعلومنا من أنه لا يمكن بسهولة لعلم
الحياة أن يصل إلى دراسة واقعية واضحة لوظائف المعدة ، لأن تلك الوظائف
لا توجد إلا للجهاز فى مجموعه . وبالرغم مما أسلفنا فإن هذه الكيمياء
التمهيدية لها قيمتها وفائدتها التى تنبئ بلا شك بمستقبل غنى مثير .
والواقع أن فخر وأتباعه لم يتمكنوا حتى الآن من أن يستخدموا فى
اختباراتهم سوى بعض الأشكال البسيطة مثل المستطيلات والبيضاويات
والمثلثات والصلبان ومستقيمات مقسمة أو موضوع بقربها نقطة مثل

حرف (i) ومجموعات مركبة فيها نقط كثيرة أو قليلة العدد وسطوح كبيرة أو صغيرة فيها ألوان فاقعة أو باهتة متوازنة بعضها مع البعض وتؤدي إلى خلق أو تعكير إحساس الفرد بالتوازن عند إحاطتها بعلاقات معينة بين الكميات وبمعادلات خاصة بين الكيفيات .

وكان المصوّر هوجارت Hogarth يفضل على الخط المستقيم والخطوط المنحنية الخط المموج (خط الجمال) والخط المتعرج serpentine (خط الطلاوة la ligne de la grâce)^(١) . وقد استطاع الموسيقيون بعد تجريب ممتاز محقق أن يتوصلوا منذ العصور القديمة إلى العلاقات الكثيرة أو القليلة البساطة للفترات intervalles المتناسقة أو المتنافرة أو النشاز، ولكن هذا المنهج الذي اتبعوه غير صالح للكشف عن الأشكال الأخرى المموسة في الأعمال الفنية . ذلك أن كل فن

(١) في كتابه « تحليل الجمال » l'Analyse de la Beauté (عام ١٧٥٣ والمترجم من الانجليزية إلى الفرنسية عام ١٨٠٥) ينسب هوجارت إلى هذه الأشكال المصطنعة قيا ثابتة ومطلقة ويسمّيها مؤنثة ويعلم أنها هي الشائمة (الموضة) . وهذا ما يجعلها نسبية إلى حد كبير . إن هذه الأشكال هي في الواقع ما يميز الأجسام والكورسيات المرسومة على طريقة قاتو Watteau والأساليب المسماة روكاي، روكوكو، ولويس الخامس عشر أو شبنديال rocaille, rococo, Louis XV, Chippendale

هو بوليفونية *une polyphonie* أى هو تأليف بين عدد من « الأصوات » ، حيث لا يكون للصوت أو الجزء الواحد منفرداً قيمة كبيرة وإنما تكون قيمته بالنسبة للعلاقات الانسجامية مع الأصوات - الأجزاء - الأخرى .

وبناء على هذا يمكن القول بأن فخر قد درس فقط بناء جزء واحد منفصل من « الأجزاء » المكونة للفن واعتقد آتئذ أن عليه أن يهمل إهمالاً منهجياً متعمداً الأجزاء الأخرى والبناء الأعلى للكونتراپنتو *contrepont* الذى تهدف هذه الأجزاء الداخلة فيه إلى إبداع جماله . ومن النماذج التى توضح هذا القول : البوليفونية الموسيقية التى وإن لم تكن النموذج الوحيد فإنها تعتبر أوضح النماذج . إن فى إمكاننا أن نقول إن كل عمل فنى هو لعبة تأليفات ذات بوليفونية أو هو كونتراپنتو من بناءات عقلية وتكنيكية ينتج عنها فى النهاية بناء البناءات أو البناء الأعلى *supra-structure* الذى هو الكل فى العمل الفنى . سواء كان هذا العمل الفنى موسيقياً أو تشكيمياً أو أدبياً ^(١) .

(١) اللوحة الفنية بوليفونية من عدة « أصوات » لاتفافق مع الطبيعة بقدر توافقها مع أسلوب مامصطلح عليه : هذه « الأصوات » =

وقد أوحى ألعاب التماثل والمستقيمات والمنحنيات إلى قدماء الإغريق وإلى الفنانين القوطيين واليابان بإحساسات تكتيكية وطرائق فنية تختلف عند بعضهم عنها عند البعض الآخر أكثر الاختلاف.

== أو العناصر نغني بها السطح وامتداد المنظور والألوان المحلية والصبغة العامة والأنماط الطبيعية والمثالية... الخ. وإن بيت شعر جميل هو كوترابنتو شبه موسيقى مركب من أربعة أو خمسة أجزاء رئيسية : إيقاعات ، رنينات ، روابط منطقية أو نحوية ، معان حرفية ، إيماءات شخصية . وتبين إحدى التجارب البسيطة كيف أن صوتاً واحداً ناشراً يفقد البيت الشعري قيمته أو يضعفها ، ففي بيت مثل :

Poète, prends ton luth et me donne un baiser

لألفريد د موسيه يكفي أن نبدل me donne بـ donne - moi وهو التركيب الأصح لغوياً حتى تصبح البوليفونية ناشراً لقيمة له : ومع ذلك فإن شيئاً من الجانب الفكري خارج النطاق الفني لم يطرأ عليه أي تغيير بهذا الإبدال الذي قننا به على سبيل التجربة . انظر :

Ch. Lalo, l'Analyse esthétique de l'Œuvre d' Art. Journal de Psychologie, 1946

كذلك في البيت العربي لشوقي :

نحن اليواقيت خاض النارَ جوهراً ولم يهن يد التشتيت غالينا
نم :

نحن اليواقيت خاض جوهراً النارَ ولم يهن غالينا يد التشتيت.

(المترجم)

فى حين احتفظ « القطاع الذهبى » بقيمته المجردة ثابتة لا تتغير بتغير الظروف التاريخية أو الجغرافية للفن . ألا يمكننا إذن أن نقول إن قيمته « طبيعية » و « خارجة عن الميدان الاستطيقى » أكثر منها « تكنولوجية » ؟ لا شك أن على الدراسة السوسولوجية أن تكمل هذا التجريب السيكولوجى المجرد «التحت استطيقى» subesthétique إن جاز لنا أن نعبر هكذا .

والاستطيقا الموضوعية من وجهة نظر أخرى هى استطيقا سلوكية « esthétique de comportement » ومع ذلك فعلى أن نبحث عن المعنى الحقيقى لكل دلالة من الدلائل ، وذلك بالقيام بتحليل سيكولوجى وسوسولوجى للمضمون للشعورى واللا شعورى الذى يوحى به هذا السلوك بواسطة علامات خارجية . ويوجه هذا التحليل الفكرة الحديثة التى أشرنا إليها والخاصة بالبناءات structures (أو الأشكال) وبالبناءات العليا suprastructure .

وليس من شك فى أن الخطوات الدقيقة التى خطاها المنهج التجريبي لها ثمرتها فى الحاضر والمستقبل ، ولكنها تتطلب بالضرورة مساندة المناهج الأكثر عملية وحيوية وهى مناهج الملاحظة

السيكولوجية والتاريخية : فنحن إذا أردنا دراسة لوحة فنية ما فإن الميكروسكوب سيكون له فائدة هامة ولكنه لن يكون وحده كافياً لدراستها دراسة كاملة . وإن أحسن معامل الاستطيقا التجريبية حتى الآن هي المراسم وقاعات عمل الفنانين ودور الكتب والمسارح والمتاحف .

٣ — الوقائع والمثل الأعلى :

المنهج الوصفي : la méthode descriptive

قدم سنت بيث Sainte - Beuve - منتهجاً في ذلك نهج ديوس ومارمونتيل Dubos, Marmontel - نقده الأدبي على أنه « تاريخ طبيعي للعقول » . والمعروف أن التاريخ الطبيعي لا يصدر أحكاماً على القيم وإنما يصف وقائع وكائنات ثم يصنفها ويفسرها إن استطاع إلى ذلك سبيلاً ولكنه لا يتعرض إلى الحكم عليها وتقييمها : إن التاريخ الطبيعي علم وصفي نظري speculative يختص بما هو كائن ولكنه ليس تخطيطاً « معيارياً » normative يختص بما يجب أن يكون .

وقد اعتقد تين Taine هو الآخر أن الاستطيقا في المستقبل لن تكون علمية إلا حين تتخلى عن الحكم على القيم الفنية . « إن الاستطيقا في وقتنا الآن حديثة ، وتختلف عن القديمة في أنها تاريخية وليست دوجماتية dogmatique أى في أنها لا تعرض مبادئ معينة بل تقرر وجود قوانين والعلم - وقد فهم على هذا النحو - لن يستبعد هذا ويعفو عن ذلك ، بل يقرر ويفسر . . . إنه يعمل مثل علم النبات ، الذى يدرس بنفس الاهتمام وبدون تفريق : شجرة البرتقال وشجرة الغار ، شجرة الشربين وشجرة البتولا . إن الاستطيقا نوع من علم النبات مطبق لا على النباتات بل على الأعمال الإنسانية . »

وعلى هذا الاعتقاد تحدت صفات الأعمال الفنية على أساس « السلالة والبيئة والعصر » . فالفروق التقييمية الوحيدة التى تميز عملاً فنياً ممتازاً عن عمل آخر تافه ، تشبه الصفات « السائدة » والصفات « التابعة » التى تميز الفقرات من المحارات حسبما يربتها علماء الطبيعة . بناء على أهمية أو فائدة الصفات وبناء على تلاقى « النتائج » . والجمال والقبح مثلها مثل القضية والرديلة « هما منتجات تشبه الزاج (حامض الكبريتيك) أو السكر » أشياء توصف وتفسر ، تصنع

أو تباد : ولكن الحكم عليها شيء لا معنى له قط .

ولكن هذا الامتناع عن الحكم ليس امتناعاً نهائياً ، « ففي العالم الخيالي - كما في العالم الواقعي - توجد طبقات مختلفة لأن هناك قيماً مختلفة » ، وكل ما هنالك أن قيم الفن هي نفسها قيم الطبيعة : « ذلك لأنه يقابل سلم القيم الطبيعية درجة سلم القيم التشكيلية plastique » ، « وهذا يعني أن الاتفاق بينهما كامل وأن الصفات المختلفة تجلب معها في العمل الفني القيمة التي كانت لها في الطبيعة » . ونستطيع أن نستنتج من المحكّات السابقة أن أثينا تتفوق على فلورنسا في الميادين التشكيلي في حين تتفوق فلورنسا على البندقية وتتفوق البندقية على باريس الحديثة ^(١) .

المنهج الدجماطي والنقدي :

حيث أن النزعة الطبيعية le naturalisme الشديدة التمسك بمبادئها لا يمكنها أن تتنازل عن الحكم على القيم ، لماذا إذن لا نضع في صراحة مثلاً أعلى نحكم باسمه وفقاً للطريقة الدجماطية ؟

(١) انظر :

Ch. Lalo : Taine et Zola, Revue bleue 12 et 19 août 1911

(٣)

لاحظ أفلاطون قديماً أن التجربة لا يمكن لها أن تقيم مثلاً أعلى idéal بل هي تكفى بتقرير وجود الحقائق ، وأن المثل الأعلى لا يمكنه أن يبرر وجود تعاليم إلا من أعلى عالم علوى ، وباسم هذا العلو الآتى عن طريق عقلى سابق على الخبرة a priori . ومعنى هذا أن أفلاطون أدرك في عالم المثل فوق الحسية جمالاً مطلقاً لا يرى ولا يسمع ولكن العقل يدركه في شيء من المشقة . وباسم هذا الجمال نحكم نحن على صور الجمال الناقصة الموجودة في عالمنا الأرضى ، ونحن نحكم فعلاً باسم هذا الجمال لأننا نحمل في أنفسنا « ذكرى » مبهمة عن هذا المثل ورثناها عن حياة سابقة كنا قد عشناها في موكب الآلهة .

وفي رأى كانط أيضاً أنه من غير الممكن أن نقيم مثلاً أعلى إلا عن طريق عقلى لا تجريبي ، سواء أكان هذا المثل الأعلى أخلاقياً أو است تطبيقياً : إن المثل الأعلى يفرض نفسه على الوقائع ولا يمكنه البتة أن يصدر عنها . ولهذا عرّف « الإلزام القطعى » l'imperatif catigorique للواجب في نظره بأنه أمر عقلى سابق على التجربة ، وعرّف قواعد الجميل بأنها رموز لهذه الأخلاقية التى تصدر عنها قوة الرموز الحقيقية . كما أن القانون الخلقى رمز للعالم المجهول الذى لا سبيل إلى معرفته . والاستطبيق

عنده نقد للحكم critique du jugement ، أى هى تفسير
وتبرير للمبادئ اللاتجريبية للذوق . « ليس هناك علمٌ للجميل بل هناك
فقط نقدٌ للجميل ، ليس هناك علمٌ جميل ولكن هناك فقط فنون جميلة » .
وفى حين كانت الدجماطية القديمة تعتقد فى مثل أعلى « ثابت »
« جاهز » كان تلاميذ برجسون يقولون بمثل أعلى أكثر مرونة وحيوية ،
مثل أعلى « فى سبيل التكون qui se fait » ، مثل أعلى تلقائى
ساذج يتجدد تجددًا كليًا فى كل لحظة من لحظات حياتنا التى يعبر هذا
المثل عما ستؤول إليه ويعبر أيضا عن عملية الخلق الحر فيها . وهذه
الانطباعية الجديدة تعصف بالمثل الأعلى الدجماطى القديم وتحيله إلى
هباء من المطلقات . وهذا لا يمنع أن تكون كل « وثبة حيوية
élan vital » خالقة مطلقة على طريقها .

ونحن نعلم إلى أى صور التطرف والإبهام تنتهى عملياً دائماً
الاتجاهات الدجماطية : دجماطية أرسطو وبوالو ورونثير Brunetiere
ثم دجماطية المدرسة الأخيرة الدائعة الصيت . أما الدجماطية القديمة
فهى تقرىظ للتقاليد الميتة ، وأما الدجماطية الحديثة فهى تمجيد لنزوة
تتحرك اليوم لتموت فى الغد . ويتفق الاتجاهان الحديث والقديم على

استنكار واستبعاد وعدم فهم كل ما كان خارجاً عنهما . كل^١ يقول :
« لانبجاة في غير المثل الأعلى الذي أومن به » . إذن في ميدان الفن
تكون الحياة كفرة لأنها تطور؛ وتكون العقيدة الثابتة le dogme
هى الموت أو على أقل تقدير تكون النوم .

٤ — المنهج المعيارى^(١) :

ينبغي أن نستبقى من المنهج الوصفى والتفسيري نسبيته المنهجية
والمنظمة وأن نستبعد منه إنكاره للقيم ، وينبغي أن نستبقى من الدجماطية
فكرة القيم ، وأن نستبعد منها وهم أو خرافة المطلق ، وذلك لأن كل
قيمة بحكم تعريفها لا توجد إلا بمقارنتها بقيمة أخرى .
والجمع السليم بين الجوانب الإيجابية من هذين المنهجين يؤدي إلى
ما يمكن أن نسميه بالمنهج المعيارى normative .

وقد أطلق فونت Wundt هذا الاسم — المنهج المعيارى — على
الدراسة التى تختص بالقيم أو بما يجب أن يكون فى مقابل الدراسة الوصفية

(١) انظر :

Ch. Lalo : Introduction à l'Esthétique p. 159 - 198 , L'Art et la
Morale, p. 105 - 179.

أو النظرية التي تختص بالوقائع أو بما هو كائن . وتُقابل القيم الإنسانية الرئيسية الثلاث: الحق والخير والجمال العلوم المعيارية الأساسية الثلاثة : المنطق والأخلاق والاستطيقا. والفرق بين العلوم المعيارية والعلوم الأخرى هو أن هذه العلوم الأخرى تنتهى إلى قوانين وأحكام واقعية ، أما العلوم المعيارية فتصوغ قواعداً ومعايير *normes* أو أحكاماً قيمية. والاستطيقا لا تقتصر على تقرير ما كان عليه ذوق شخص أو عصر ما - لأن هذا يدخل في اختصاص تاريخ الفنون - وإنما هي تضيف فكرتها عن القيمة المقارنة *la valeur comparée* لهذا الذوق وسط الأذواق الأخرى .

والفكرة الأساسية في كل علم معيارى هي بطبيعة الحال إيجاد نموذج معيارى قياسى *un type normal* نلجأ إلى تحديده إذا أردنا بدافع الاهتمام بإقامة علم وضعى أن نتخلص من التسلط المطلق لـ *l'a priori* الذى يدعى أنه عقلى ، وأن نتخلص أيضاً من الحدس العاطفى أو الصوفى : وقد فعل دركايم *Durkheim* ذلك فى علم الاجتماع، ويبدو أن القاعدة واحدة وتسرى على كل علم فى العالم المعنوى *moral* أو العالم الحى .

وهناك طريقتان لتحديد المعيار : يحدد أساسياً بواسطة الوظيفة
fonction ويتحدد عملياً عن طريق أخذ المتوسط moyenne .

القيمة السوية : La valeur normale

تكون الواقعة سوية أو شاذة بالقياس إلى الوظيفة التي تقوم بها
أو التي تفشل في تأديتها في مجموع عضوى . فالمعدة مثلاً أو الرئة تكونان
سويتين أو شاذتين حسب ما إذا كانتا تقومان بالهضم أو بالتنفس طبقاً لحاجات
الجسم أو على العكس أكثر أو أقل من الضروري أو بطريقة تخالف
مطالب الصحة مما يؤدي إلى حدوث متاعب إفراطية أو تفريطية أو انحرافية
كما يقول الأطباء troubles en hypertens, hypo, para

وبنفس الطريقة نقول إن العمل الفني تكون له قيمة سوية ، أى
يكون جميلاً عند ما يكون مطابقاً لوظائفه النفسية والاجتماعية الخاصة
بتحقيق الانسجام l'harmonie أو بالبحث أو التخلي عنه ، والخاصة
بتكرار الحياة الفردية أو الجماعية وتطهيرها أو السمو بها إلى المثالية ،
والخاصة أخيراً بالاستمرار في مرحلة من مراحل التطور التاريخي
إذا كانت هذه المرحلة موجودة فعلاً أو بالثورة ضدها إن ظلت فعالة
بعد ظهور المرحلة الجديدة .

وعلى العكس من ذلك يكون للعمل الفنى قيمة سلبية أو شاذة anormale أى يكون قبيحاً عندما يفشل فى القيام بوظيفة من وظائفه أو عندما يحاول القيام بدور من أدواره فى اتجاه خطأ يتعارض مع اتجاه آخر من اتجاهاته .

وعلى هذا نقول إن هناك مبررات للحكم بأن الملحمة l'épopée كانت سوية فى العصور البدائية التى ظهرت فيها الإلياذة أو أغنية رولان la chanson de Roland ، وأن قيمتها تكون مبهمة فى عصر أكثر نضجاً كالذى ظهرت فيه الإنيادة Enéide ، وتكون شاذة أو قبيحة مثل المسخة أو المرض الاستطيقى - أو تكون على الأقل ظاهرة بعد أوانها - فى عصر أدبى كالذى ظهرت فيه « الإوسيل » لشاپلان La Pucelle de Chapelain أو منظومة الهزياة لقولتير .

غير أن البحث العلمى عن وظيفة عضوية لعمل فنى ليس دائماً بالشىء الميسور ، ولهذا نستعيز عنه فى الحياة العملية بإقامة متوسط une moyenne يدل دلالة مؤقتة تقريبية على الصحة السوية la santé normale ، وهذه الطريقة الأخيرة هى التى سلكها فخر فى دراساته الخاصة بـ « القطاع الذهبى » .

القيمة المثالية : la valeur idéale

بيد أن المتوسط يخشى أن يكون شيئاً قليل القيمة . ثم إن في ميدان الذوق — أكثر من أى ميدان آخر — نلاحظ أن الصفوة تفوق العامة ، لهذا وجدت فوق القيم المعيارية قيمٌ مثالية .

والمثل الأعلى الاستطيقى — مثله في ذلك مثلُ المثل العليا الأخرى — كان كثيراً ما يحدد بطريقة عقلية لا تجريبية ويفرض من الخارج على الوقائع . وفي هذه الحالة إذن يكون تحديد السوى حسب شكل المثل الأعلى التعسفى الذى سبق تصوره . وليس ثمة طريقة للتخلص من هذا التعسف أو النزوة إلا هذه : أن نتوصل إلى المثل الأعلى بحسب ارتباطه بالسوى، ذلك لأن السوى هو الوحيد القابل للتحديد تحديداً علمياً أو على الأقل تحديداً منهجياً قائماً على وقائع معطاة فعلاً .

وهكذا يكون المثل الأعلى هو سوى المستقبل أو على الأقل هو السوى الممكن وجوده في مرحلة متقدمة من التطور المقدر . وهذا التنبؤ الخيالى هو فرض نضعه في اتجاه التقدم الذى سيأتى وله من الميزات والعيوب مثل ما لأى فرض آخر . ولا شك أن الناقد الفنى أو المؤرخ أو الاستطيقى أو حتى الفنان الذى يحكم على نفسه بنفسه

يفترض هذا الفرض بخيره وشره ثم ينتظر أن يحققه المستقبل القريب أو البعيد أو أن تحققه جماهير تخلصت من رواسب الآراء القديمة واعتصمت بخبرة وثقافة أكثر وأقوم . وهذا هو الحكم الذى يلتجئ إليه تحت اسم الأجيال المقبلة والملجأ الذى يلوذ به كل من أداتهم محكمة رأى العام المعاصر لهم إدانة عاجلة أو إدانة بعد التأجيل .

وقد ظلت مؤلفات بودلير ونيتشه وبارخ وفاجنر لوقت طويل مؤلفات أنكرت قيمتها ، ولم تكن فى حياة مؤلفيها مؤلفات سوية إلا فى نظر عدد محدود من المتذوقين . ويمكننا إذن أن نقول إنها كانت بالنسبة لجمهور زمانها مؤلفات تفيض بمستقبل عظيم أى كانت لها قيمة المثل الأعلى . إن العمل الفنى المثالى هو ذلك الذى يتجاوز جمهوره أو هو ذلك العمل الذى يحس فيه مؤلفه أنه يتجاوز نفسه فى اتجاه التقدم فيخلق للمستقبل بدلاً من أن يكرر نفسه . أما العمل الفنى الكلاسيكى فهو العمل الذى يتفق مع كل الجماهير أو على الأقل مع أكبر عدد منهم بعكس الأعمال الفنية الأخرى التى تتعرض لتقلبات واسعة تتغير حسب الأذواق . وتعتقد الأعمال الفنية الأكاديمية أو الكلاسيكية الكاذبة القائمة على التقليد والاقتباس أنها خالدة لأنها ولدت فى غير زمانها ، وكان

من الممكن أن تكون حقاً مؤلفات سوية لو أنها ظهرت في أجيال سابقة .

وقد يرى البعض أن في إعطائنا للمثل الأعلى في الفن دور القرض في العلم تحقيراً لشأن المثل الأعلى . غير أن هذه هي الطريقة الوحيدة التي تمكنا من انتشاله من برائن النزوة والموضوعة وهي أشياء غير لائقة بفن عظيم . وعلينا أن نذكر أيضاً أن القرض هو خير جانب في شخصية العالم ، والمهم أنه ضروري في الميدانين ، ميدان الفن وميدان العلم . بل إنه يكون جانباً كافياً إذا نحن تخلينا عن الخرافة الرومانسية القائلة بأن الشخصية هبة من السماء ليس بينها وبين الإنسانية رباط مشترك ، وإذا نحن تذكرنا أيضاً إلى أي الملكات يرجع كلود برنار Claude Bernard الفكرة الرئيسية الموجهة للعالم ذاته ، إنه يرجعها إلى « الخيال - العبقريّة - العاطفة - الحدس » .

المستويات المختلفة للاستطبيقا تكاملية :

لكي نقيم الاستطبيقا هذه القيم السوية أو المثالية لا يمكنها إلا أن تصبح جزءاً تابعاً لعلم النفس . فالظروف السوية الحاضرة

أو المستقبل لعمل من الأعمال الفنية تعتمد أساساً على كل العلوم التي يمكن أن تتعاون على تهيئتها وإعدادها .

لنفرض على سبيل المثال أن قطعة ترديدية من البالسترينا Palestrina وضعت موضع التحليل الاستطيقى ، سنجد أن انسجاماتها التناسقية يمكن أن تكون موضوع دراسة رياضية بحثة على الطريقة الفيتاغورية ، وتكمل هذه الدراسة تجارب فيزيقية أو فسيولوجية على طريقة هلمهولتز Helmholtz ثم نطابق مع هذه الأبحاث التفسيرات السيكولوجية للألغام والمقامات التي قال بها ه . ريمان H.Riemann و دندى D'Indy أو بورجس Bourguès و دنيرياز Denereaz ، وفي النهاية لن نفهم القيمة الكلية (أو حتى لنقل : القيم الكلية) لهذا الإلهام إلا عندما نستحي من التطور الجماعى والدينى والاستطيقى (خاصة) اللحظة التي أنتجت بطريقة سوية المدرسة البالسترينية ، واللحظة التي جعلتها تقع فى النسيان لفترة طويلة من الزمن ، ثم اللحظة التي جعلت لها قيمة « مثالية » فى نظر جمهور من جماهيرنا الحالية . ولا شك أن هذا التطور الجماعى للأساليب والأذواق يخضع لدراسة علم الاجتماع . ثم إن الترتيب السلمى الذى اتبع

آنفاً في تحليل القطعة سوف يوحى حتماً بتحليل بناءات تكتيكية أخرى مثل الإيقاعات والجرسات والحركات التشكيلية والصيغ اللحنية الجيدة ووزن الشعر ثم معنى ومغزى الأبيات الشعرية المغناة . . . الخ .

ثم يبقى بعد ذلك أن نفسر - حسب الطريقة نفسها - التركيب الأعلى لهذه البناءات المتباينة . وهذا البناء هو العمل الفني بعينه ، وذلك لأن الجمال يتولد من التوافقات الانسجامية (الصناعية ، المجهولة ، الغريبة ، العبقريّة ، السحرية ، الأعجوبية ، الإلهية) التي تضم هذه البناءات الشديدة التباين والتي يثير كل بناء منها إحساساً بصفاته الخاصة النوعية ولكنه يبقى حتماً دون بلوغ « عتبة الشعور الاستطيقى » *la conscience esthétique* إذا فصلناها الواحد عن الآخر . أما إذا وفقناها في تأليف كلي فإنها تبلغه . إننا بصدد لعبة تأليفات حرة وصناعية يعتبر بناؤها الأعلى الكل بالنسبة لكل عمل فني في كل الفنون .

والاستطيقا العلمية التكاملية إذن رياضة أو ميكانيكية ثم فسيولوجيا وسينكولوجيا وسوسولوجيا على التتابع . إنها علم نسبي إلى أقصى الحدود

لأنه يخضع قيمة العمل الفنى لعلاقات عديدة قائمة بينها وبين الحقائق الأخرى وفى كل مستويات الواقع . إن النسبية هى التأليف العلمى بين الدجاطية المطلقة والانطباعية البالغة التشكك .

ولسوء الحظ أدت الحالة الحاضرة لعلومنا إلى أن بعض جوانب الاستطيقا التكاملية المستقبلية لم تستوف البحث بعد ، ولناخذ مثلاً فسيولوجية الإيقاع أو فسيولوجية العلاقات بين الكلام والفكر فهى أبحاث ما زالت فى دور الطفولة . وسيؤدى هذا القصور إلى أننا سنقتصر فى كتابنا هذا على دراسة الأجزاء التى تحتل الدرجات العليا من سلم الأبحاث الذى قلنا به حيث أنها تفترض وجود الدرجات الأخرى وتحتويها احتواءً ضمنيّاً لأن العلوى منها يحتوى السفلى والمركب يحتوى البسيط . ونعنى بهذه الأجزاء العليا : الاستطيقا السيكلوجية والاستطيقا السوسيولوجية .

والاستطيقا النسبية المفهومة على هذا النحو السابق لن تدعى وضع أو فرض قواعد مباشرة على العبقريّة ولا إعطاء وصفات تؤدى بمن يستخدمها إلى بلوغ الإلهام ، ثم إنها لا تعتقد مع ذلك أن عليها أن تمتنع امتناعاً كليّاً عن مباشرة أى تأثير على الذوق أو على عملية

الإبداع والخلق وترى أن أثرها لا يمكن ولا ينبغي أن يكون
إلا أثراً غير مباشر أشبه شيء بالإيحاء بفكرة ما ولكنه مع ذلك أثر
حقيقي واقعي .

وإن كان قد قيل إن « كل فكر قوة » فإن على الاستطاعة
أن تنشر أفكاراً لتكون قوى فتقدم التفسيرات وتصوغ الأحكام
المسببة . فإن استطاعت الاستطاعة أن تجعل هذه الأفكار أفكاراً
حية فإنها لن تلبث - إذا ما هضمها عقل موهوب - أن تترعرع وتؤثر
شيئاً فشيئاً على الذوق الذي يعتقد في ظاهره أنه شيء تلقائي فطري،
ولن تلبث أيضاً أن تصبغ الجاس بألوانها وتدفع بطريقة لا شعورية
النشاط والفاعلية .

الباب الثاني الاستطيقا السيكولوجية

١ - الفن والحياة

موضوع الاستطيقا السيكولوجية : المؤلف والمتذوق :

هناك سؤال نمهد به للموضوع وهو: هل تهتم الاستطيقا بوجه خاص بـسيكولوجية المؤلف ، صاحب الدور الفعال الإيجابي في الخلق أو بـسيكولوجية المتذوق ، صاحب الدور السلبي الذي هو التأمل ؟ هل الاستطيقا السيكولوجية على الخصوص سيكولوجية للعبقرية والإبداع أم سيكولوجية للإعجاب ولذوق وللحكم ؟

والحق أن الإجابة ظلت إما هذا وإما ذاك . ولكن ينبغي علينا أن نفهمها فهما يضم الجانبين جميعا . ذلك أننا - دون أن نتجاهل الاختلافات التي لا مناص من الاعتراف بها - يجب أن نلاحظ أن الفنان الخالق هو في نفس الوقت حَكَمٌ على نفسه ، ويتضح هذا عندما يعيد الكاتب قراءة مسوداته ليصححها ، وعندما يتراجع المصور بضع

خطوات ليرى لوحته في مجموعها ويضيف إليها من لمساته ، ثم عندما يؤدي الموسيقى سيمفونيته على البيانو أو يستعيد لها على الأوركسترا . أما الناقد أو المتذوق فهما شخصان فعالان إيجابيان على طريقتيهما حينما يستعيد الواحد منهما العمل الفني في فكره ويجعله خالصاً له محاولاً فهمه عن طريق فهم وسيلته الفنية . فالاستطيقا الحديثة إذن تهتم بهذين الجانبين المتشابكين غاية الاشتباك في الحياة الفنية .

١ - الشخصية - الأمانة - الإيهام :

كثيراً ما يقال إن العمل الفني ينبغي أن يكون تعبيراً عن شخصية مؤلفه وإنه بقدر ما يكون شخصياً بقدر ما يكون جميلاً . وهذا يعني أن غياب الشخصية أو الأمانة عن العمل الفني علامة من العلامات الأصلية التي تحدد القبح . وهذا هو على سبيل المثال رأى كروتشي Croce كما عبّر عنه في نظريته : الإلهام - التعبير intuition-expression التي تنادى بأن مهمة العمل الفني أن يعبرّ لا عن نوع فني أو عن تكنيك ولا حتى عن إحساس أو انفعال جزئي ، بل مهمته أن يعبر عن الإلهام الذي لا يتجزأ والذي يصدر عن شخصية بأكملها .

ولست أعرف رأياً أصوب من هذا الرأي إذا اقتصر على

التأكيد على أن عملاً فنياً ما شئ فريد unique وأنه لا يماثل أى عمل
فنى آخر لأن هذا العمل الفنى الآخر هو لحظة أخرى فى التطور وعلى
أن النقل أو التقليد الوضع ليس خلقاً البتة بل هو حرفة ليست من
الفن فى شئ .

غير أنه كثيراً ما يراد بهذا القول الإشارة إلى أن العمل
الفنى أو الجمال الحائز على الإعجاب يعبران تمام التعبير عن الطبيعة
الشخصية أو عن خلق وعادات الفنان أو المتأمل وهذا بقدر ما لهما
من الجمال . إن الجمال إذن هو الشخصية ، هو الشخصية التى ينظر
إليها بطريقة جد تعسفية على أنها مطابقة للوجدان . ويبدو فى الواقع أن
هذا الزعم ليس إلا رأياً قديماً باطلاً أبقي عليه غرور كثير من الفنانين
الذين يرون من صالحهم المبالغة فى قدر الالتباس المقصود الذى يدخل
ضمن كل إعجاب استطيقى .

ولنسأل الآن عن المعنى الواقعى الذى يمكن أن يكون لكلمة
أمانة sincérité مطبقة دون أى استعارة على سمفونية أو حتى على
مسرحية أو رواية عديدة الأشخاص . وقد سأل الروائى والشاعر
(٤)

حيهامل Duhamel أحد المؤلفين الشباب قائلاً : « هل أنت أمين ؟ ... إذن ، فتعلم أن تكذب ! »

إن مهمة العمل الفني هي على الدوام أن يخلق عالماً خيالياً ، وظيفته الأولى أن يختلف بحكم هدفه عن عالمنا هذا اختلافاً . والواقع أن العمل الفني - حتى ولو كان واقعياً إلى أقصى الحدود الممكنة - ينقلنا إلى عالم لا يعدو أن يكون خرافة خلقها القلم أو الفرشاة . « إن الجمال - كما قال أحد الأفلاطونيين المحدثين - هو روعة الحقيقة le beau est la splendeur du vrai » وقد يكون الجميل أحياناً في ميدان الفن هو « روعة الكذب وهو على الدوام روعة اللا واقع » . وينتج من هذا أن العلاقات بين العمل الفني والإنسان ليست بالسهولة التي يتصورها الناس عادة .

٢ - العلاقات الخمس الرئيسية بين العمل الفني وحياة المؤلف

أو المتذوق :

إن أقوى الأسباب التي تعتمد عليها أهم نظريات الاستطيقا في تدعيم وجودها هو تعبيرها عن وظيفة من الوظائف التي يقوم بها الفن في الحياة ، وظيفة تختارها النظرية وتجذبها وتدعو لها . ولكن الخطأ

الذى تقع فيه هذه النظريات هو أنها تجعل من الوظيفة التى اهتمت بها شيئاً مطلقاً، متجاهلةً فى ذلك الأنماط السيكولوجية الأخرى للإبداع والتأمل . وهذا التعميم الذى تتورط فيه النظريات يختلف اختلافاً بيناً من مذهب إلى مذهب وينتهى إلى نوع من تمييز لنماذج وأنماط سيكولوجية وسُسيولوجية .

وظيفة اللهو La fonction de diversion :

إن أول وظيفة للفن فى الحياة هى أنه ينسينا الحياة عن طريق اللعب le jeu ، فتأمل الجميل هو إذن هو وهو انطلاق évasion ، إنه كمالية من الكماليات ، أو هو الترف .

وقد أكد كانط هذا الفهم الذى يرى فى الفن شيئاً لا هدف منه désintéressement ، وأتى سبنسر بعد شلر وأراد أن يُرجع الفن كله إلى صورة سامية من صور اللعب .

ويلاحظ أن هناك عناصر جديدة تدخل فى الوظائف المركبة للألعاب والتى من أهمها : القاعدة المتفق عليها ثم التسلية . وقد كان الفن لعبة اتخذت صورة النظام لصانع الأسلوب الدقيق الأديب فلوير Flaubert بينما كان نوعاً من « التسلية divertissement »

بالنسبة للامارتين الذى كثيراً ما كان يقول إن كتابة الشعر عنده هى هوايته كخطيب وسياسى ، وكان لامارتين يمارس الخطابة والسياسة بدرجة كبيرة من النجاح . إن الفكر الاستطيقى كما يقول جروس Groos « هو الحالة العقلية فى يوم عيد » . والعمل الفنى الذى ينتمى إلى أسلوب فلووير ولامارتين يعبر عما ينقص شخصية ما فى الحياة الواقعية أكثر من تعبيره عما هى عليه فى الواقع .

تطهير الانفعالات La purgation des passions :

وقد أعطى أرسطو للوظيفة الثانية للفن الاسم المجازى « كاثرسيس » أى « تطهير (أو تنقية) الانفعالات » . قال أرسطو : إن التراجيديات تفرغ على صور غير ضارة حاجة الإنسان للإحساس بانفعالات عنيفة حادة لاتعطينا الحياة الاجتماعية فى المعتاد الفرض الكافية المناسبة لها . من هذه الانفعالات : الفرع والشفقة والحب وكثير غيرها .

والعمل الفنى من هذا النوع يؤدى وظيفة إنجائية فى التخليص والتحصين النفسى للإنسان ، ومثله فى ذلك مثل خراج التثبيت أو مثل فعل حقنة من المصل المخفف .

ويؤكد دجيتته أنه كتب فرتر Werther ليتخلص من استحواذات

انفعالية ومن اندفاعات إلى الانتحار . ويؤكد موسيه Musset كذلك في ثلاث من ليليه Nuits نفس الشيء . ويعتبر التحليل النفسى الفرويدى النمط السيكولوجى لجيته مثلاً عالمياً لكل عمل فنى وهذا النمط هو : المبالغة فى حقيقة جزئية .

النشاط التكنيكى L'activité technique .

إن ثالث وأهم وظيفة للفن هى الوظيفة التكنيكية وهى تعنى بالنسبة للموسيقى « ممارسة فكرة موسيقية » لا تعبر عنها سوى الأنغام والأصوات، وتعنى بالنسبة للشاعر الحياة الخاصة بالايقاعات ، ثم تعنى بالنسبة للمصور العالم التشكيلى حيث لا حقائق إلا الأشكال والألوان . والفنانون الموهوبون يمارسون هذه المهام لأن لديهم التكوينات العضوية التى تؤدى إليها دون أن يكون فى ممارستهم لها أى هدف آخر سوى تشغيل هذه الأعضاء البدنية والعقلية، وهذا النشاط التكنيكى له استقلاله النسبى بين صور النشاط الأخرى الموجودة فى الحياة الواقعية، فهو لا يختلط بأى نشاط آخر .

وعلى هذا النحو يكون الأخوان جوناكور فنانون خالصين يهتمان فقط بالتكنيك فيما يمارسان من فن . ونرى أمثلة كثيرة غيرها فى تاريخ « الموسيقى المطلقة » التى لا كلام فيها ولا فعال .

وقد اعتقدت مدرسة « الفن للفن » في القرن التاسع عشر
إمكان إقامة هذا المعيار الأرستقراطي كقاعدة وحيدة لا ثاني لها
تتحكم في الكل .

وظيفة التحسين La fonction de perfectionnement

والعلاقة الرابعة التي تربط الفن بالحياة الواقعية هي علاقة السمو بها
إلى الكمال أو المثالية .

وعلى هذا النحو كانت روايات الفروسية ، وروايات جورج صاند
G.Sand - تلك التي كانت كما يقال مكتوبة « للفتيات » - وأغلب
اللوحات الأكاديمية ذات الألوان الفاقعة، تحسينات خيالية للحياة الواقعية .

ومنذ أيام أفلاطون ، وبرغم وجود أنواع فنية واقعية ، ونحن نرى
نظريات عديدة مثالية تقول إن هذه الوظيفة التحسينية هي الوحيدة
الخليقة بالفن . وهذا الرأي هو عكس ما تقول به الوجودية المعاصرة
المندمجة على الدوام في الواقع ولو مبدئياً .

وظيفة التكرار La fonction de redoublement

وآخر مهمة للعمل الفني الجميل قد تكون تكرار أو تدعيم الحياة

الواقعية كما هي — قاصدين من ذلك إلى أن نحفظ صورتها أو عند الحاجة إلى تقويتها دون أن نغيّر منها إلا بقدر . وهذا على عكس فكرة تطهير الانفعالات ، تلك الفكرة التي تهدف إلى تخليصنا من هذه الحياة الواقعية . والحق أن العمل الفني عندما ينهمك في عملية التكرار هذه يزد الشراسة ، وهو قد كان يدعى أنه إنما يهدف إلى علاجه . والخلط بين هاتين الوظيفتين المتناقضتين كان السلاح الأول الذي استخدمه أعداء المسرح ابتداء من آباء الكنيسة حتى بوسويه وتولستوى . وقد قال روسو في هذا المعنى : « إن المسرح يظهر انفعالات ليست فينا ويوجب ما لدينا من انفعالات » .

وقد وضع ستندال Stendhal نفسه دون أن يجمها في أعماله الفنية وكان يقصد إلى تكرار « العادة الموعودة » التي هي الجمال . وكان موبسان Maupassant هو الآخر يريد تصوير الحقيقة تصويراً موضوعياً دون تحيز ذاتي . وقد عرفت الآداب الفرنسية من موتني Montaigne إلى بارنس Barrès وپروست Proust عدداً كبيراً من المؤلفين الممتازين الداعين إلى تبجيل الذات .

والنزعة الطبيعية لتين والنزعة الحيوية vitalisme لجويو

وواقعية زولا ووجودية سارتر ترى كلها أن أى فن إنما يهدف إلى نقل وتقوية الوقائع الحقيقية ولا يهدف البتة إلى تعديلها تعديلاً يمس جوهرها. ونود أن نلفت النظر إلى أنه مما لا يحتاج إلى تبيان أن هذه النماذج السيكو استيطيكية التى عرضنا لها لا توجد إلا نادراً فى صورة نقية . فهى — على العكس — توجد على الدوام مختلطة بعضها ببعض فى «ليلة Une Nuit» من ليالى موسيه كانت بالنسبة له تطهيراً انفعالياً، بينما كانت قصيدة أخرى من قصائده تكراراً له أو سمواً به إلى المثالية . ثم إننا نلاحظ أحياناً أن عملاً فنياً ما يؤدى وظيفة خاصة فى حياة المؤلف ، ويؤدى وظيفة أخرى . مخالفة للأولى بالنسبة للجمهور . فرواية قرتر قد حصنت جيته ضد الهواجس والوساوس التى كانت تدفعه إلى الانتحار ، ولكنها دفعت عدداً من القراء إلى الانتحار !

وهنا نفس التعقيد الشديد والإبهام الذى تتصف به النتائج النفسية والاجتماعية التى يمكن أن يؤدى إليها مثل هذا التحليل السيكولوجى . إن الفن إذا عبر على الدوام عن شخصية المؤلف أو المتذوق يسلك على الأقل خمس سبل مختلفة للتعبير عن هذه الشخصية، ومن هذه السبل ما يدعو إلى الابتعاد عن الشخصية أكثر الابتعاد . إن العمل الفنى الجميل .

لا يقتضى أن تكون وراءه على الدوام نفس جميلة . وإن تاريخ حياة
عظماء الرجال كثيراً ما يظهرهم صغاراً من الناحية الخلقية فى خارج حدود
مؤلفاتهم الممتازة التى تتسم وحدها بالعظمة . وإن من النفوس الممتازة
من إذا أرادت التعبير لم تجد إلا أشياء تافهة تعبّر بها . والحق أن هذا
الاختلاف الواضح الشائع بين الفن والحياة يثير دهشة واستنكار القضاة
البسطاء الذين لا يرون فيه إلا لؤماً وتكلفاً كاذباً جديراً بالاستنكار
أو شيئاً مختلفاً وغير منطقي .

وليس هناك من الأحكام الاستطبيقية المتحيزة ما هو كذب من
« النقد على أساس تاريخ الحياة » الذى يرى أن « هذا العمل الفنى من
ذاك الرجل الذى خلقه » وأن العكس صحيح . والحق أنه كثيراً ما يحدث
أن الرجل بدلاً من أن يضع فى عمله الفنى ما هو عليه ، يضع ما يعتقد
أو ما يود أن يكون أو ما يمكن أن يصبحه أو ما يخشى أن يؤول
إليه . وفى هذه الحالة علينا أن نقول : « هذا الرجل خلاف هذا العمل الفنى »

٢ — الخلق والتأمل

النظريات

١ — معركة الملكات :

« نظرية استيطيكية » تساوى بالحرف الواحد « نظرية للوجدان »^(١) ولا شك أن هذه العبارة توحى بتصنيف واضح سهل للعلوم الثلاثة الأساسية المختصة بالنفس البشرية . فعلم المنطق تفكير فلسفى يدور حول العقل ، وعلم الأخلاق يدور حول الأفعال ، والاستطيقا تدور حول الوجدان ؛

(١) استعمل باومجارتن Baumgarten لأول مرة كلمة استطيقا *Aesthetica* عام ١٧٣٥ ليشير بها إلى ميدان بحث جديد مستقل بذاته استقلالا نسبياً . وباومجارتن مفكر تابع للمدرسة العقلية لليبننتس ، تلك المدرسة التى كانت ترى أن الحياة الوجدانية للإنسان ليست إلا الجزء الأسفل من العقل ، ليست إلا منطقة الفكر الغامض المختلط التى قال بها ديكارت . وكان باومجارتن ينظر إلى الاستطيقا على أنها نوع من المنطق الأسفل المختص بالأفكار الغامضة بمقارنته بالمنطق المعروف الذى هو العلم السامى المختص بالأفكار الواضحة المتميزة .

وبهذا يناظر هذه العلوم على التتابع : الحق والخير والجمال ، الملكات الثلاث الأساسية للنفس .

إن هذه النظرة المغرية التي عرضناها هي للأسف أبسط من أن تشمل كل الحقائق ، وسنرى أن في عمليات تأمل وخلق الجميل تتدخل كل وظائف شخصيتنا تدخلاً يكبر أو يصغر بحسب الظروف .

إن القول بأن الوجدان وحده هو « عضو الجمال » حكم ظني ضيق الأفق ، ذلك لأن هناك وجدانات « خارجة عن المجال الاستطقي » ليست إلا مجرد مصادفات أو مصاحبات متطفلة أو متحشرة في الوجدانات التكنيكية الحقيقية التي وحدها الوجدانات أو الإحساسات الاستطيقية المباشرة والقائمة بذاتها . فالإعجاب الذي تثيره الأبيات الشعرية الجميلة التي ينطق بها هرمانى Hernani في مسرحية فكتور هوجو شيء والاستلطاف أو الاستهجان الذي يشيره دوره كتمانر شيء آخر . إننا بصدد فئتين من الوجدانات أو الإحساسات لا تختلف الواحدة عن الأخرى اختلافاً في الدرجة فحسب بل تختلف أيضاً في طبيعتها^(١) .

(١) انظر :

Ch. Lolo. Les sentiments esthétiques P. 146-238

— Grandes Évasions esthétiques, P. 5 - 23.

٢ — الفن والجمال كتكشفات لحقيقة عليا أو حياة عميقة :

الزرعة الحيوية الاستطيقية : Le vitalisme esthétique

افترض كثير من أصحاب النظريات أن وجداناتنا العادية تصبح استطيقية عند ما تكشف لنا عن الجوهر العميق للأشياء ، وأن هذا الكشف يفوق كشف الطبيعة التي لا تقدم إلا مظاهر سطحية ، ويفوق كشف العلم الذي لا يستخلص إلا مجردات مصطنعة .

ومنذ أفلاطون وحتى هجل ظل المثال l'idée — أى الحقيقة الميتافيزيقية لكل كائن أو كل شيء — الموضوع الذي يفترض فى الفن . أن يكشف عنه . وكانت الحياة المتطورة لهذا المثال هى تاريخ الفنون . إن الجميل هو المثال المتكشف من خلال المادة ، أى المتكشف بعد أن أصبح وجدانا فى نفس الوقت الذى يبقى فيه تكشفاً فوق طبيعى .

أما تين فقد اتجه اتجاهها أكثر إيجابية وإن كان لم يبعد عن الاتجاه العقلى ، فطلب فقط من العمل الفنى أن « يظهر صفة أساسية أو بارزة بشكل أكمل وأوضح مما تظهره الأشياء الحقيقية » .

ولنبعد الآن أقل البعد عن الميدان السيكلوجى ولنقل مع جويو

إن هذا الإحساس بحقيقة أكثر جوهرية ليس إلا شدة حياتنا بتمامها .
« إن مبدأ الفن هو في الحياة ذاتها » ، « وإن الجميل يرجع إلى الشعور
بالحياة شعوراً ممتلئاً شديداً » ، « وإن الحياة حياة ممتلئة وقوية هو في ذاته
شيء مستطيق » ، « إن الفن هو الحياة مركزة » . ثم إن جوهر لا يتردد إزاء
هذه النتيجة التي لا تخلو من تناقض ، « إن الإيهام ليس شرطاً للجميل في
الفن بل هو تقليد له ، أما الحياة والحقيقة فهما الغاية الحقة للفن وإن
عدم بلوغه هذه الغاية هو نوع من الفشل » ، « كلما كان هناك إحساس
بحياة أكثر شدة ويسراً كان هناك جمال » .

وقريب من هذا : الفوضوية الأرستقراطية عند نيتشه .
Nietzsche الذي قال إن الإحساس بالجمال « الديونيزي .
dionysiaque » نتيجة عنف الدوافع الغريزية ، والأبولوني .
apollinien نتيجة انسجام العقل الأسمى ، هذا الإحساس بالجمال
ليس إلا الاضطراب المستمر أو لنقل ليس إلا ثوران الإنسان الأعلى
surhomme ، وذلك لأن هذا الإحساس بالجمال سيصبح قليلاً
قليلاً مثيل « أخلاق السادة » و « إرادة القوة » لديهم .

وأخيراً نرى بعض تلاميذ برجسون - ولعلمهم لا يتنكرون .

كثيراً لفكر أستاذهم - يقولون إن تأمل أو خلق الجمال هو ازدهار
لحياتنا العميقة ولمعطياتنا المباشرة ولحريتنا اللا عقلية التي تخلق نفسها
بنفسها في وسط الميكانيكية العالمية التي تسيطر على عالم النشاط العملي
والذكاء النفعى .

والواقع أن هذه النظريات تستوحى كيانها من اتجاه شعري
أكثر منها من اتجاه علمي ، وأن التأثيرات الضوئية التي يراها الفنان
تأثيرات عميقة ليست إلا سطحية في نظر الطبيعيين أو الميتافيزيقيين .
وكثيراً ما يقال إن عملاً فنياً يكون جميلاً لأنه حى ، حتى ولو كان يمثل
ألعاب أشكال غير حية أو يمثل حتى الجمود الشاحب لجثة من
الجثث . فالتكنيك وحده هو الحى العميق . ينبغى علينا إذن
ألا نأخذ الاستعارات الجميلة المنمقة على أنها حقائق ولا حتى
على أنها تفسيرات أو تعليقات . وينبغى علينا كذلك ألا نأخذ علم
الجميل على أنه « نشيد للجمال » ، وإن « عبادة الجمال » ينبغى ألا تكون
خرافة الجمال .

٣ - التعاطف الاستطيقى أو الاستشعار Einfühlung :

كان باتيه Batteux يعلن أن الشاعر هو بالتناوب أوجست وسينا

Auguste et Cinna ، الذئب والحمل ، شجرة البلوط والغاب .
ومن قبيل هذا أيضاً ما كان يقوله بيرك Burke عن « نوع من
الإبدال substitution » وما قال أميل Amiel من أن « المنظر
الطبيعي هو حالة نفسية » . وكانت جوفروا Jouffroy يُرجع
كل إحساس بالجمال إلى إحساس بقوة باطنية أو بنفس رمزت إليها
مظاهر شيء ما من الأشياء كقطعة من الحجر نستلطفها بهذه السكيفية .
فالجميل إذن تعاطف بيننا وبين قوة خفية ، والقبح نفور ، والرائع
le sublime خليط من الاستلطف والنفور ، واللطيف le joli
تعاطف ممزوج بالحب .

وقد عبر سوللى پرودوم Sully-Prudhomme بدقة عن هذه
العدوى العقلية بأنها من التشبيهية anthropomorphisme فقال :
إننا نطبع بطبيعتنا الإنسانية بل وبمزاجنا الشخصى الكائنات والأشياء
فنجعلها كائنات أو أشياء معبرة .

ويتحدث پول سوريو P.Souriau عن نوع من الإيحاء من
التنويم المغناطيسى الحقيقى و« من انتقال الذاتات transport du moi »
من الحاكاة المعنوية « mimétisme moral » يحدثها الفن .

وقد أعطت مدرسة ألمانية حديثة شكلاً منظماً لهذه الأفكار والنظريات وأطلقت عليها الاسم الذي لا يمكن ترجمته : اينفيلونج أى استشعار * Einfühlung^(١) . ويفهم لىبس وفولكلت Lipps ، Volkelt من هذا الاصطلاح نوعاً من العدوى أو التواصل بين الحياة الوجدانية للكائنين وتبادلاً بين الشخصيتين عن طريق الوجدان sensibilité . إن الحياة الاستيطيقية تناسخ عالمى للأرواح métempsychose ، وإن هذا التناسخ يكون مباشراً إذا كنا بإزاء أشخاص رواية أو حركات بهلوان، ويكون أكثر رمزية إذا كنا بإزاء حيوانات أو أشياء .

وحسب ماسبق نقول إننا عندما نحكم على عمود ما بأنه « طويل ممتد » أو بأنه « مدكوك » فإننا إنما نمتد طولاً معه أو نحس أننا مدكوكون

(١) حاول البعض ترجمة هذا الاصطلاح الذى وضعه روبرت فيشر فأتى بعض الانجليز والطلليان بمرادفات حرفية لا تقل غموضاً عن الاصطلاح نفسه مثل empathie ، intropathie . ويفضل باش Basch sympathie symbolique .
أى تعاطف رمزى .

* لعل من الممكن تأديته فى اللغة العربية بـ « استشعار » .

مثله تماماً ، بل إننا نذهب إلى أبعد من هذا ، نذهب إلى تحقيق هذه التشبيهية الإنسانية بإتيان حركات عضلية أو يجعل صدرنا أو أطرافنا في وضع معين ، أو — كما يقول جروس — بواسطة « محاكاة باطنية » من داخلنا ، أى أننا لكي نفهم فهماً استطيقياً العمود المائل أمامنا فنحن نحل أنفسنا محله ونحلّه هو محلنا . فمن ناحية نحن نضفي عليه حالتنا النفسية ومن ناحية أخرى نستعير نحن منه الحالات الوجدانية التي منحناه نحن إياها بالطريقة السالفة ، نستعيرها لنشعر بلذة الإحساس بها بطريقة أخرى ^(١) .

(١) بحسب هذا التصوف الناقص الذي لا يخلو من حذق يمكن أن نقول إنه لا يوجد شيء ميت أو لاشخصى في عالم الجليل ، وتصبح هندسة الأشكال « ميكانيكا استطيقية » وتصبح هذه « الميكانيكا الاستطيقية » نوعاً من السيكولوجيا . وقد حلل ليس بطريقة منهجية الاستشعار الخاص بكل الأشكال البسيطة الممكنة الوجود والتي توصل إليها عن طريق ١٦٥٠ تركيباً من الخطوط والسطوح . وفسر أيضاً بهذه الطريقة « القطاع الذهبي » الذي اهتم به فخر . ويرى ليس أن النسب الرياضية لا أثر لها حتى ولا بطريقة لاشعورية على قيمة هذا « القطاع الذهبي » ، تلك = (٥)

غير أننا لا يمكننا القول بأن هذه المحاكاة النفسية تميز الفكر الاستطيق لأنها عامة عمومية زائدة عن اللازم . إننا نعطي ببساطة أو بالضرورة حياة أو روحاً لشيء من الأشياء حتى نفهمه فهماً علمياً أو على الأقل فهماً مبهماً : ولكننا لا نفعل ذلك بالذات لكي نجده جميلاً أو قبيحاً . إننى لا أستطيع تمثل مرونة هذه الورقة إلا على أنها تماثل قوتى أنا، وهذا التواصل شرط أولى لكل إدراك، وهذا الإدراك بدوره شرط لكل عملية من عمليات التقييم ؛ ولكنه ليس شرطاً لعملية التقييم الاستطيق بالذات . ويحدث في كثير من الأحيان أنه يكون أقل شدة بكثير عند المتذوقين الحقيقيين منه عند الجهلاء المنعدمى الذوق الذين يبحثون عن انفعالات خارجة عن المجال

== القيمة التى تأتى من أن هذا القطاع الذهبى يؤدي أحسن من أى شكل آخر إلى الشعور بالصلابة وفى نفس الوقت بالرشاقة *élégance* التى نستلطفها فى المستطيل والقطاع الناقص والصليب ، وأننا فى القطاع الذهبى نحس تماماً بأننا « أصبحنا مستطيلاً » ! « فى الموضوع الاستطيق يكون المحسوس دائماً رمزاً للمضمون الروحى : فيكون ذاروحاً أو مروحناً *spiritualisé* ، وهذا فقط ما يعطيه قيمة » .

الاستطيق ومرتبطة بالتكنيك أكثر من بحثهم عن الانفعالات
التكنيكية ذاتها .

٤ - الفن واللعب L'art et le jeu :

أما نظرية اللعب فهي تبدو مثمرة أكثر من السابقات . وكان
كانط أول من أشار إلى أن الجميل هو « رضاء مجرد عن الغرض » ،
هو « لعب حر » هو اتفاق للملكاتنا ، أى توافق بين خيالنا الحسى
وبين عقلنا . وأتى بعد كانط تلميذه الشاعر شلر Schiller الذى
شبه الفن بغريزة اللعب من حيث لا غرضيتها ، وكان يعتقد أن غريزة
اللعب غريزة أساسية ، يقول : « إن الإنسان لا يكون هو نفسه تماماً
إلا عندما يلعب ؛ وهو لا يلعب إلا عندما يكون هو بنفسه » .

وقد وسّع سبنسر هذا رأى بقوله إن الفن نوع من رفاهية الحياة
والتطور ، وأنه مصب للتخلص من الزائد من القوى غير المستخدمة والتي
يحس إنسانٌ ما ممتلئٌ بحيوية زائدة بأنه فى حاجة إلى استهلاكها دون
أن يكون له هدف سوى هذا الاستهلاك . وعلى هذا يمكن القول
بأن الأجزاء العاملة الهامة من أعضاء الحيوان هى أجزاء مفيدة ولكنها
ليست جميلة ، وأن لمعة الوبر والريش ودرقة السلحفاة إنما تكون

جميلة عندما تكون غير مفيدة . وإن أبراج ومتاريس القصور الحصينة كانت أشياء قبيحة أولاً معنى لها في نظر أولئك الذين كانوا يعيشون في العصور الوسطى ويعرفون الأغراض والمصالح التي تؤديها تحت أبصارهم ، وقد أصبحت نفس هذه الأبراج والمتاريس أشكالاً زخرفية في نظرنا عندما فقدت وظيفتها . وإن شاعرية الأطلال لتفسر جزئياً بهذا اللعب الشارد الذي ينطلق فيه خيالنا المتحرر .

وأخيراً يبين جروس أن اللعب ليس على الدوام بغير ذي فائدة ، فهو يقوم بوظيفة التعليم والتكرار التمهيدى وهذا شيء له أهمية لدى الكائن الصغير الذي لم يبلغ بعد القدرة على ممارسة غرائزه ممارسة جدية . وهذا يفسر لعب القطعة الصغيرة وجريها وراء وريقات ميتة ، إنها تعدّ بذلك العدة لما ستفعله فيما بعد بالفيران ، وإن الطفل ليلعب بفطرته عسكرياً أو فارساً أو لصاً ، وإن الطفلة لتلعب بفطرتها سيدة أو بلعبة الزيارات ، وهى أعمال تعتبر فى الواقع تمثيلات حقيقية مؤداة بالحركات والكلام . وإن الألعاب الحربية أو القنصية والدينية والفنية التى تقوم بها الشعوب البدائية لتمثل وظائف وانتقالات مماثلة .

وفي هذه الاتجاهات المختلفة التي تتناقض أقل مما تتكامل
تكون الإحساسات الاستطيقية - من ناحية المبدأ - أشكالاً
منوعة من اللعب ، تكون لعبة سامية تأملية يسهم فيها الذكاء ،
وأما الألعاب العادية المعروفة فتكون فنوناً سفلى مهمتها تدريب
النشاط وحسب .

ومن بين النظريات التي عرضناها حتى الآن تبدو نظرية اللعب
أكثرها إرضاءً لأنها تبذل جهداً موفقاً إلى حد كبير لاستخلاص ما هو
نوعى في الاستطيقا . لذلك كان دورها التاريخي رئيسياً هاماً في الفلسفة
الحديثة ويشبه الدور الذي كان لمدرسة « الفن للفن » في تاريخ الفن
في القرن التاسع عشر . لقد كان مبدأ جوهرياً القول بأن الفن شيء
والحياة الجادة شيء آخر .

ولكن هذه النتيجة يغلب عليها الطابع السلبي . ويُعترض
على النتائج الإيجابية التي توصل إليها هؤلاء المفكرون - اعتراضاً سلبياً
إلى حدٍ ما - بأن أغلب الألعاب تتطلب منافسة وجهداً ولا تكون
في المعتاد مجردة عن الغرض ، بل على العكس يكون لها على الدوام
غرضٌ يسيّرُها وبأن نسبة الألعاب التي تعتبر نوعاً من تدريب الغرائز

ليست هي نفسها نسبة الألعاب الاستطبيقية الحقة وبأن الصفات النوعية الخاصة بالفن يجب أن تضاف إلى اللعب ولكنها لا يمكن البتة أن تستخلص منه لا بواسطة المنطق المجرد ولا بواسطة التطور الواقع . إن اللعب صورة منحطة من صور الفن ، ليكن ؛ ولكن الشيء الذي يميز الفن أصدق تمييز هو النواحي التي تجعله أسمى وأعلى من اللعب وليس هو اللعب نفسه . وأخيراً فنحن قد رأينا أن اللعب - أو الترف - ليس إلا نمطاً من الأنماط السيكولوجية الممكنة للفنان والمتذوق وليس بالمرّة تفسيراً كلياً لكل الجميل أو لكل الفن عند كل الناس . وإن خلاصة جهد تحليلنا يجب أن تهدف إلى تحديد أنواع النظم السيكولوجية والسوسولوجية التي تعطى لنشاطنا الخرافي قيمة استطبيقية . ولو قدر لاستطبيقا اللعب القديمة أن تبعث في أيامنا هذه فإنها ستأخذ حتماً صورة معدلة هي : الفهم البوليفوني للفن ، الفهم القائم على نشاط حرّ في عملية بناء سام أو عملية إنشاء بناءات عليا لبناءات مختلفة متنافرة خاصة بكل تسكين . وهذه هي الصورة المثمرة لكل استطبيقا بنائية (١) .

(١) انظر شارل لالو : Les étapes de L'Esthétique structurale

في المجلة الفلسفية عام ١٩٤٣ .

٣ — الخلق والتأمل (تابع)

البناءات غير المسبوقة بتفكير

١ — نشأة الفن وتطوره عند الفرد :

لم تبدأ الدراسة العملية للمظاهر الأولى لعملية الخلق الفنى أو الإعجاب الاستطيقى لدى الطفل إلا منذ عهد قريب . وتتلخص هذه الدراسة إما فى أبحاث فردية على طفل واحد أو فى أبحاث جماعية وإحصاءات على عدد كبير من الأطفال فى بلاد مختلفة . وقد طبقت هذه الطرق والأبحاث أول ما طبقت على الرسوم : ذلك أن ملاحظة وتفسير الرسوم وحفظها أكثر سهوله وموضوعية منها فى الإنتاجات الأدبية أو الموسيقية أو الإنتاجات الخاصة بالرقص عند الأطفال ، وهى الأخرى أشياء لها قيمة كبرى من الناحية الاستطيقية والتربوية . وقد أظهر عددٌ من الأبحاث المنهجية أن خصائص الرسم عند الأطفال واحدة فى كل البلاد وفى كل الأجناس وفى كل الطبقات . يقول لينكيه Luquet : « إن الأطفال فى المجتمعات المتحضرة الآن

يبدأون بدورهم في ابتكار واختراع الرسم برغم الوراثة وبرغم مثال البالغين وبرغم إيماءاتهم الصريحة وتوجيهاتهم .

وطبيعى أن عملية الخلق هذه تقوم على الاهتمامات الخارجة عن الميدان الاستطيق لأنها تكون اهتمامات أكثر اتصالاً بالحياة . أى اهتمامات لم تنضج بعد . إن الطفل يبحث أول ما يبحث عن اللذة الناتجة عن الأحاسيس الشديدة أيًا كانت : أصوات صارخة ، ألوان شديدة ، حركات سريعة . وهو عندما يرسم إنما يهتم أولاً « بالبنى آدم » ثم ينتقل بعد ذلك متأخراً إلى رسم الحيوانات فالبيوت فالأشياء المستخدمة ثم إلى النباتات ، ويأتى الجمع بين هذه العناصر فى شكل واحد متأخراً .

إن الرسومات التى يرسمها طفل الثالثة والنصف لا تستهدف الأهداف التى تستهدفها رسومات البالغين ، إنها ترسم فقط للذة الرسم ، والطفل لا يكتشف التشابهات إلا بعد فترة ، ولا يفهم إلا متأخراً إمكان نقل كل الأشياء على الورق . وإن الرسومات فى السن المبكرة إنما ترسم عن الذاكرة والخيال لا عن تقليد لنموذج بل هى ترسم حسب تخطيط عقلى مبسط ونقى . إن الطفل لا يرسم من الشئ إلا ما يعرف

وما يستخدم أكثر من رسمه لما يرى . فبعد الشخبطة غير المنتظمة يرسم الطفل أشخاصاً ذوي رؤوس ضخمة يتكونون فقط من رأس وساقين . ثم عند ما يرسم ذراعين فهو يلحمهما مباشرة في الرأس أو في الساقين . والأشخاص التي يرسمها الطفل ينقصها دائماً الجذع ، ذلك لأنه يبدو بدون فاعلية واضحة في نظره ، فهو إذن لا يهتم على الرغم من أنه يدرك حجمه جيداً . ثم في وقت متأخر عند ما يرسم وجهاً من الجانب « پروفيل » فهو يرسم له عينين رغم أنه في الواقع لا يرى سوى عيناً واحدة . وذلك لأنه يعرف أن هناك عينين . وكذلك عندما يرسم واجهة بيت تراه يرسم الأثاث والسكان كما لو كان من الممكن رؤيتها من خلال الجدران . فهو إذن يضيف بعض التفاصيل في وقت غير مناسب وخارجاً عن المكان الذي تشغله في الواقع ، والمهم لدى الطفل أن يرسمها في مكان ما لأنه يعرفها . ويضاف إلى عدم مهارة الأطفال في البداية أنهم يتجهون إلى تضخيم الأطراف الصعبة الرسم ، فهم يرسمون الأيدي على شكل الشوكة أو المذراة والأذنين على شكل الأجنحة والشعر قائماً كشعر الفرشاة .

هذه الرسومات الأولى هي في الواقع تخطيط أوصاف على أساس

عقل أ كثر منها نقل أوزخرفة حسّية . ثم عندما يظهر لدى الطفل اتجاه الزخرفة فيما بعد فإنه يكون عملية أسلّبة stylisation بعيدة إلى حد كبير عن الواقعية : فمن تماثلات صناعية إلى ملء لفراغات الصفحة بمدّ أو تكرار تفاصيل تعارض الحقيقة الواقعة أوضح التعارض . أما نقل الأشياء كما تُرى في لحظة ما وفي وضع ما مثل وضع امتداد المنظور أو بظلالها أى في حالة الواقعية المحسوسة فهذا لا يتأتى في العادة إلا في مرحلة متأخرة .

من هذه المميزات الثابتة التي عرضنا لها في رسوم الأطفال يجب ألا نستنتج أن الأطفال أ كثر تعقلية وعملية من البالغين ولا أن البدائيين أ كثر من المتحضرين ، بل نستنتج فقط أن عقليات الأطفال لا يمكنها أن تدرك سوى البناءات البسيطة نسبياً (تدرك كل شعرة على حدة لا كل الشعر في مجموعه) وأنها تدرك بصعوبة المجموعات (مثل التماثل أو الامتداد المنظور) وبطبيعة الحال تدرك بصعوبة أ كثر البناءات الكلية العليا الفنية مثل (الأساليب ، الأبيات الشعرية ، التنغيمات) .

وتؤدى بعض حالات النكوص إلى إعادة الأشكال الطفلية في

مراحل متأخرة من مراحل النمو ، مثل مرحلة البلوغ أو النضج ، ويرى هذا مثلاً في الرسوم المنقوشة اللاذعة أو البذيئة التي يرسمها الأولاد بالطباشير على الحيطان أو التي يحفرونها بآلة مديية . ويرى هذا أيضاً في حالات بعض الأمراض العقلية التي تؤدي بالمرضى إلى الارتداد كلية إلى مرحلة الطفولة .

أما النضج الفنى المبكر عن أوانه فيرجع إلى أحوال وظروف فسيولوجية معقدة وغامضة تتعاون بعضها مع البعض في الوصول إلى هذه الحالة التي يختلف ظهورها عند الأفراد اختلافاً يبنّا بحسب الأجناس والفنون . وقد كان موتسارت عازفاً ماهراً في سن الخامسة ثم مؤلفاً في سن الثامنة . والغالب أن كل الموسيقيين أفرادٌ نضجوا مبكرين . أما المصورون والشعراء فليسوا على الدرام كذلك ، ويتطلب النثر نضجاً عقلياً أكثر . ويحدث أحياناً أن يطرأ على الأطفال المعجزين توقف في النمو يكذب ما كان يتوقع منهم .

والتطور الحادث في الشعوب البدائية برغم أنه يجرى على أفراد بالغين يشمل مراحل مشابهة لتلك التي نصادفها لدى الأطفال . كذلك تلاحظ حالات النكوص في الاتجاهات التدهورية وفي العصور الوسطى

بكل البلدان . وعلى هذا يمكننا القول بأن عبارة « طفولة الفن » ليست استعارة .

٢ — البقايا الطفلية والبدائية :

كان القدماء يقولون : إن الفنان الملهم يشبه المطلع على ما وراء هذا الكون ، يشبه الكاهن أو النبي ، أما نحن الآن فنعتقد أن الشيطان وربة الشعر والآلهة هي أسماء خرافية للاشعور ، وأن كل نشاط استيطقي شديد له جذوره الممتدة تحت عتبة الشعور والتي تتضح في الحماس والانجذاب غير المقصود الذي يحدث للمتأمل وفي الإلهام والعبقرية الدافعة الملحة والتي تأتي للفنان الخالق حسب هواها ويختار في تفسيرها . ولكن الاشعور لن يكون سوى اسماً جميلاً أطلقناه على الفراغات المجهولة الموجودة في علم النفس عندنا ، إذا لم نحاول أن ننفذ بتفكيرنا إلى غموضه عن طريق « فروض تمثيلية » أو عن طريق « رمزية » التحليل النفسى هو أحدث صورة لها .

وقد اعتقد بعض المفكرين أن الاشعور الاستيطقي لدى البالغ هو من بواقى هذه « العقلية الطفلية » التي أعلن روسو وبياجيه وكثير

من التربويين أنها تختلف في جوهرها عن عقلية الرجل الناضج ، وبناءً على هذا يكون الفنان هو الشخص الذي يحتفظ طول حياته بنصاعة وتلقائية انطباعات وأحاسيس الطفولة . وهو الشخص الذي لم تصبه البلادة والذي لا يتكيف أبداً مع هذا العالم بل ينقل عليه في غير ماتعب عينين بريئتين وشغفاً ساذجاً ودهشة مستعجبة وعقلاً تجرد عن المنطق والأخلاق ، عقلاً شديد الانفعالية مغرماً بالأساطير والأكاذيب شيئاً بعقل كائن شاب على الدوام .

ويندفع بعض علماء الاجتماع في أيامنا هذه إلى القول بأن لدى الفنان بقايا استثنائية من « العقلية البدائية » للشعوب الطفلة ، وبأن لديه طريقة من التفكير ومن النظر إلى أشياء يصفها ليفي بريل Levy Bruhl بأنها « صوفية » أو بأنها « سابقة على المنطق » - ويريد ليفي بريل بذلك أن يرينا إلى أي حد قد اعتاد الفنان « التشكل والاندماج » في عدة طبائع في وقت واحد واعتاد على الأسرار والغوامض من كل الأنواع ، أي أنه اعتاد الأشياء التي تناقض المنطق والتي ينفر منها فكر الفرد الناضج في المجتمع المتحضر . وهذا هو نفسه طابع الأساطير الدينية والممارسات السحرية والقصص الخرافية التي تحتل

مكاناً كبيراً في فنون القبائل البدائية قديماً وحديثاً .

علينا أن نستخلص من كل هذه الآراء أن الفكر الاستطقي أقل خضوعاً للمنطق المجرد مما قد اعتقدت السيكولوجيا العقلية intellectualiste القديمة ولكن هذه النتيجة طبعاً لن تبلغ بنا المعرفة الإيجابية لماهية الفكر الاستطقي . إن الفكر الذي يقال عنه إنه استطقي لدى الأطفال والبدائيين تشوبه كثير من الوظائف الخارجة عن المجال الاستطقي أكثر مما هو حادث بالنسبة للفكر الاستطقي لدى البالغ أو المتحضر، ويتصف فوق هذا بأنه أقل بوليفونية ، غير أنه من الممكن أن نعتبره سابقاً على الفكر الاستطقي ذاته ، وعلى هذا الاعتبار تصبح له أهمية شائعة وأساسية في الدراسة .

٢ - دور الحب في الفن ^(١) :

يقول موسيه شاعر الحب :

« إن ما يسميه الإنسان في هذه الدنيا عبقرية ،

(١) انظر :

,Ch. Lalo, La Beauté et l'Instinct sexuel-A.M.et

Ch.Lalo,La Faillite de la beauté-La femme Idéale.

هو الحاجة إلى الحب ، وكل ما عدا ذلك لا جدوى منه .

... قلبك أو أنت ، أيهما الشاعر ؟

إنه قلبك ... »

ويبدأ ستندال كتابه « فسيولوجية الحب » بهذه العبارة : « إننى أبحث وأحاول التعرف على هذه العاطفة التى تتسم كل تطوراتها الصادقة بسمه الجمال » .

وهذا الفهم للحب ليس فقط فهماً رومانسياً أو واقعياً، فمن أفلاطون إلى بوالو Boileau إلى غير أولئك نجد الفنانين من مثاليين وكلاسيكيين يكررون هذا الفهم بعينه ألف مرة . يقول فولتير : « لو سألت الضفدع ما هو الجمال وما هو الجميل السامى لأجابتك من غير شك بأنه ضفدعته » . ويقول نيتشه Nietzsche : « إن كل الأدب الكلاسيكى الفرنسى الممتاز مبنى على الاهتمامات الجنسية ، وإنك لو بحثت فيه عن الغزل والملاطفة والحسيات والصراع الجنسى والمرأة فلن يذهب بحثك أدراج الرياح » .

يقول ريمى د جورمون Remy de Gourmont : « لو استبعد

الحب لم يكن هناك فن ، و يضيف نيتشه : « . . . لم يكن هناك فن إلا نقيق المهارة الأدائية ، وإنك لو استبعدت الفن لأصبح الحب حاجة فسيولوجية لا أكثر » .

ونوجز فنقول : إن الجمال مبنى على أساس هو الحب ، وأن الحب مبنى على الجمال ، وهذا الجمال يصدق على الفن كما يصدق على الطبيعة وعلى الغريزة الفسيولوجية للتناسل كما يصدق على الحب المثالى والعذرى أو الأفلاطونى . إن هذه الآراء التى تبدو لنا عامة قد اتخذت صورة علمية على يد دارون ثم فرويد .

الانتخاب الجنسى :

من بين صور الانتخاب الطبيعى أشار دارون باهتمام خاص إلى « الانتخاب الجنسى selection sexuelle » ويعنى به الظروف المواتية التى تضمن تناسل الكائنات المحظوظة وتحول دون تناسل الكائنات الأقل منها موهبة . وأشار إلى أن الجمال أو حتى المهارة الفنية تكون أحياناً أحد هذه الظروف . وتضمن عملية الانتخاب التناسلى هذه تقدم نوع من الكائنات نحو نمط يزداد جماله أو سمته الفنية مع التطور .

ويلاحظ لدى بعض النباتات أن شدة ألوان البتلات تجذب الحشرات وتتهيء بهذا انتقال حبوب اللقاح وتتهيء كذلك نوع التهجينات . كذا نلاحظ عند الطيور أن جمال الريش - كما في حالة الطاووس - والقدرة على الشدو - كما في حالة البلب - بل حتى القدرة على بناء العش أو على الرقص - كما في حالة الديك البري - كلها طرق تدل الشواهد على أنها طرق للاغراء الغرامى . ويتضح من هذا أن الطبيعة بصفة عامة قد حبت الذكور أكثر من الإناث بالمظهر الجميل ، وحسبك أن تقارن الديك بالدجاجة والسبع باللبؤة . أما النوع الثانى فعلى العكس نجد أن « الجنس الجميل » يخالف الطبيعة فى هذه الناحية ، وذلك مرجعه إلى أسباب اجتماعية خصوصاً فى البلاد التى يكون فيها العمل الاجتماعى مقسماً تقسماً كبيراً . ورغم هذا الشذوذ عن القاعدة فإن هذه الحالة الاستثنائية الظاهرية تؤكد القاعدة السابقة ، ذلك لأن هذا القلب للأدوار الطبيعية يعتبر طريقة أخرى لا تقل ملائمة عن غيرها لممارسة عمليات الانتخاب عن طريق الجمال .

والمعروف أن نضاعة أزهار النباتات وأن فعل المظهر المنسق

والشدو الشجى وعمليات البناء لدى الحيوانات تبدأ وتنتهى مع مواسم التناسل . أما فى حالة الإنسان فإن يقظة القوى التناسلية تجعل المراهقين شعراء بدرجات متفاوتة ، وأن هذا النشاط الشعرى لديهم لا يلبث أن يخبث ، ولكنه يظل على حالته فعالاً عند الفنانين الذين هم - اصطلاحاً - أشخاص استثنائيون .

وإذن فالجمال والفن والجنسية وجوه ثلاثة لظاهرة واحدة ضرورية فى تطور الحياة .

الجنسية الشاملة فى التحليل النفسى :

استطاع الطبيب النمساوى فرويد - باستخدامه لمنهج الملاحظة السيكولوجية المعروف باسم « التحليل النفسى » - أن يكشف ويبرز الميكانيزم الهام لعملية كبت بعض الدوافع فى اللاشعور عند ما تتعرض لسلطة « الرقيب » الخلقى والاجتماعى . ويرى فرويد أن الغريزة الجنسية أو الليبدو Libido الأساسى تتعرض لهذا الكبت بصفة خاصة ، وأعلى الأقل أكثر من الدوافع الأخرى منذ السن المبكرة . وتجتهد المجموعات المترابطة أو « العقد » المتكونة نتيجة لهذا الكبت فى الاندفاع إلى أعلى متجاوزة عتبة الشعور، وتسلك لبلوغ هذا مسالك

أربعة : الأفعال الفاشلة أو الأخطاء اللفظية للشاردين - أحلام النائمين - هذيان العصائيين - وأخيراً الأعمال الفنية التي ينتجها الفنانون أو أحلام اليقظة التي تراود المتذوقين . ويرتبط بهذا الأساطير المعروفة في الأديان .

فالفن إذن وسيلة من الوسائل التي يستخدمها الفرد ليحوّل طريق الوسواسات الجنسية الآتية من اللاشعور ، وبالأخص ذكريات الطفولة التي أتى عليها النسيان ، على رموز غير ضارة جعلتها كذلك عملية صياغة أسلوبية مثالية أو عملية إعلاء . ومن قبيل هذا « عقدة أوديب » التي تعنى الحب المحرم من طفل لأحد والديه من الجنس الآخر . هذه العقدة (مهما استعمل معها من أساليب التمويه) هي الموضوع الحقيقي لكثير من المسرحيات والقصائد والقصص والحكايات الشعبية مثل حكاية « جلد الحمار Peau de l'Ane » .

يقول رانك Rank : « إن العصابي يريد أن يهضم المؤلم - إن جاز لنا أن نعبر بهذه الطريقة - أما الحالم فإنه يتخلص من هذا المؤلم تخلصاً شبيهاً بالتخلص من العرق ، أما الفنان فإنه يتقيأ » ، ومن قبل رانك قال أرسطوب « تطهير الانفعالات » . إن كل عمل فني هو

اعتراف Confession ، فالموسيقى قاجنر - على سبيل المثال - وضع بطلات كل أوبراته تقريباً في موقف غرامى بين رجلين . وهذا إيماء لا شعورى آت من طفولته هو ، فهو قد تربى في بيت الزوج الثانى لأمه .

قيمة الاستطيقا المبنية على الحب :

وإن أغلب الوقائع التى ذكرها الدارونيون وقائع صحيحة ، لا شك فى هذا ، إلا أن بعض الطبيعيين naturalistes ينكرون عليها كل صفة استطيقية ويرون أن هذه المهارة الأدائية المستمرة التى يظهرها البلبل والتى نجد نحن فيها نوعاً من الجمال قد لا تجد فيها أثى البلبل إلا نوعاً من إظهار القوة الجسمانية . ويعترض بعض علماء الاجتماع أيضاً بقولهم إنه إذا كان التعليل الدارونى يطبق على البشرية لكان علينا أن نقول إن الفنون البدائية أكثر الفنون تمثيلاً للناحية الشبقية لأنها أكثر الفنون قرباً من الطبيعة الحيوانية ، ولكن المشاهد عكس ذلك : فالرسوم فى عصر ما قبل التاريخ والرقصات والزخارف لدى الشعوب المتأخرة فى أيامنا هذه وكذا الملاحم الهندية والإغريقية والجرمانية والفرنسية كلها ذات اتجاه دينى أو حربى ولا يظهر فيها

الحب إلا فيما ندر ؛ وعلى خلاف ذلك نجد الحب يملأ فنون فترات التدهور : وهذه حقيقة تاريخية تعنى عكس المعنى السابق كلية . أما فيما يختص بالمراهقين فهم فريسة تطرف زائد عام شامل لكل ملكاتهم لا ملكاتهم الاستطبيقية فحسب ، فهو يظهر بنفس الشدة في ابتكاراتهم الميكانيكية أوفى الرياضة والتدين لديهم .

وإن كان التحليل النفسى قد قدم لنا معلومات ومبادئ نافعة إلى حد كبير إلا أنها تستدعى الاحتياط . فالكبت مثلاً لا يحدث على الدوام نتيجة لأسباب أخلاقية أو اجتماعية ، كما أن الدوافع المكبوتة ليست على الدوام دوافع جنسية ، فالجندى المقدام يكبت غريزة المحافظة على البقاء ، والشخص المغرور الذى يعيش فى مجتمع سام يكبت بخله ، والرجال جميعاً - على وجه التقريب - يكبتون « رغبتهم فى القوة » أو يكبتون « سطوتهم » . ويعترف فرويد نفسه بأن هذه الميكانيزمات التى توصل إليها تفسر دوافع الفكر الاستطيقى لا اتجاهاته . إن الميول الخارجة عن الميدان الاستطيقى لا يمكنها أن تولد القدرات التكنيكية، إنها تستثيرها فقط عندما تكون قد تكونت وتهذبت بوسائل أخرى . إن « الاستطيقا الشبقية » التى يقول بها عشاق الجمال متطرفة تطرفاً

شبهها بتطرف « الاستطيقا المجردة عن الحب » التي يقول بها بعض
النسك الزاهدين .

٤ — سيكولوجية الإلهام :

العبقرية والجنون :

وضع أفلاطون في كتابه فدر Phèdre الإلهام الفني ضمن الأنواع
الأربعة للهذيان . ويعدد أرسطو من الفنانين من كانوا مجانين ثم يعمم
فيقول : « إن أكثر عظماء الرجال سوداويو المزاج » . ويؤكد مورود تور
Morau de Tours أن « العبقرية نوع من العصاب » .
أما لومبروزو Lombroso فيقرر أن العبقرية — بما لها من أزمات
عنيفة مفاجئة تتبعها حالات انهباط عميقة — صورة مخففة من صور
الصرع . ويتحدث كثير من المفكرين في هذا المقام عن « المتحللين
المتفوقين » أو عن جنون العرض النفسى وعن جنون الكذب
والاختلاق ، ويتحدثون على الأقل عن زيادة مفرطة مرضية في الانفعالية
تكون سليمة في حالة الاستعداد الفنى ولكنها تكون دوزية في حالة
العبقرية . وقد حظيت المؤلفات الممتازة التي أنتجها القصاصيون بالمدح

الكثير لدى الفنانين (الذين يتبعون الإغراء ثم تخيب آمالهم) ولكن هذا المدح يقل كثيراً لدى علماء الطب العقلي (وهم عادة متحفظون) .
ولسنا ندرى إن كان معرض المجانين Salon des Fous في المستقبل سيستبعد تفاهات المصابين بالجنون المبكر أو مجنون الشيخوخة أو بالشلل الجنوني العام وأنواع العجز المتفككة للهرمين المعتوهين .
إن الخلط بين البوليفونية (تناغم الأصوات) والكافونية (نبشاز الأصوات) هو وصمة من وصمات التدهور .

هذا وكان بعض الفنانين يتعاطون منبهات للجهاز العصبي يؤدي الإفراط فيها إلى هذيانات حقيقية ، فاستعمل قولتير و بلزاك القهوة ، وإدجار پو وهو فنان وموسيه وقرلين الكحول ، وكان موبسان يتعاطى الإتيرو والكوكايين .

غير أن هذه المنبهات - سواء أكانت طبيعية أو مصنوعة - يقتصر مفعولها على دفع وتنشيط ميكانيزم قد تنظم من قبل بدونها وخارجاً عنها . ونقصد بهذا الميكانيزم : الفكر التكنيكي . وما تزال هذه المنبهات تدفع وتنشط حتى تبلغ بالفكر الاضطراب والتلف . ولنأخذ مثلاً قصص هوفمان : إنها تشبه الهلوسة ، ولكنها لا تفتقر إلى

الأسلوب الممتاز . أما « بيروچان Pierre et Jean » التي ألفها موبسان فإنها قصص مركزة محكمة إلى أقصى الحدود ومبنية على تنظيم عقلى سليم جداً رغم ما يؤكده مؤلفها من أنه كتبها من أولها إلى آخرها وهو تحت تأثير الإتيير .

وإن لم يكن لدى العصابى حين يشغف بفن من الفنون هذا النظام التكنيكى فإنه يهدف إلى تغذية وسوساته وصور العجز عنده من هذا الفن . ويحدث هذا أحياناً بواسطة الحركة الذاتية السلبية للأشكال الفارغة لديه (مثل التجنيسات assonances والتماثلات والايقاعات المقصودة لذاتها) ، ويحدث أحياناً أخرى بواسطة دوافعه الوجدانية التي لا شكل لها والتي لم تكبت (مثل اللذات والآلام والعواطف والانفعالات التي يعوزها التحكم الشعورى) . وهاتان الطائفتان اللتان أشرنا إليهما تمثلان نوعين من العناصر الفوضوية أو المتطفلة التي يعمد الفنانون الأصحاء - على العكس - إلى ربطها وإيجاد التوازن بينها فى إنشاءات كونتراپنتية منسجمة .

ثم إذا حدث أن أوتيت الدوافع الشاذة أحياناً القدرة على إيجاد تكنيك سليم فيجب علينا ألا ننظر إلى ذلك ظانين أنه ضرب من

المحال : بل هي المعجزة في ميدان الاستطيقا ، أو هو الاستثناء الذي يؤكد القاعدة ويدعمها . والقاعدة هي أن العبقرية شيء استثنائي خارج عن المألوف ولكنها ليست شيئاً مرضياً . وإن أغلب المرضى العباقرة كانت لديهم العبقرية برغم أمراضهم . ولكنها لم تكن لديهم بسبب هذه الأمراض ، عصبية كانت أو غير ذلك . إن الحركة الذاتية *automatisme* قد تصل إلى الانسجام مصادفة وقد تستطيع تقليده ولكنها تعجز عن إنتاجه إنتاجاً منتظماً . وهنا نرى أهمية الدراسة الاستطيقية الپاثولوجية وفائدتها الكبرى في التوصل إلى المقارنات المثمرة ، ولكن علينا ألا نسرف فنطلب منها أن تفسر لنا تفسيراً مباشراً الأشكال التي ذاع أنها سليمة ^(١) .

(١) هذا هو الطريق الذي ينبغي علينا أن نسلكه في دراستنا الپاثولوجيا الفنون المختلفة دون أن نخالطنا الأمل الكاذب في أن نكتشف فيها آثاراً للعبقرية ، فندرس : الاضطرابات الناتجة عن زيادة في شدة الوظائف (أو كما يقول الأطباء اضطرابات *en hyper*) مثل : جنون الكتابة *graphomanie* ، جنون الألفاظ *verbomanie* ، جنون الكلام *logorrhée* ، جنون الألحان *melomanie* (ويمكن أن نضيف أيضاً جنون

ميكا نيزم الإلهام :

إن محركات الإبداع والعبقرية مواضيع لاتقل غموضاً في الفنون، عنها في العلوم ، ويلخصها برجسون في قوله : « إنها مرور من التخطيط schéma الديناميكي إلى الصورة ». إن المخترع في المبدأ يتمثل الصورة أقل من تمثله لطريقة بنائها ، ثم ينتقل من هذا التخطيط الغامض المبسط المجرد انتقالاً تدريجياً إلى صورة واضحة مجسمة .

أما هنري پوانكاريه Henri Poincaré فيقول متحدثاً عن الكشوف التي توصل إليها هو شخصياً - إن النشاط الشعوري يقدم المشكلات ثم يحققها ، وبين هاتين العمليتين الواعيتين يقوم اللاشعور

= الأشكال للفنون التشكيلية) . . والاضطرابات الناتجة عن نقص في النشاط الوظيفي en hypo مثل الصمم الموسيقي أو الأموزيا amusie (ويضاف إليه عدم الإحساس بالإيقاعات arythmie وبتوافقات الأشكال amorphie ؛ وأخيراً اضطرابات الانحراف en para وفيها : الاضطرابات المرضية العديدة التي ينظر إليها على أنها تجرؤات عبقرية ؛ وقد أنتج القرن العشرون حتى الآن بمفرده مثلما أنتجت الثلاثة القرون التي سبقتة مجتمعة : وهذه علامة على حالة تدهور مثير إثمارةً مجتهداً ، وجدير بأن ينتج حركة نهضة .

بسرعة - يعترضها التفكك الشديد - بمزج المواد الابتدائية التي أوجدها النشاط الشعوري الأول وخاضعاً لعملية التشكيل البنائي للتخطيط ويستخدم في ذلك كل ما أوتى من طرق وحيل . وهذه المواد الابتدائية تقع في حالة الأفراد الموهوبين تحت قوة جذب شديد متجه نحو الانسجام، أى أن ما يحدث بالضبط هو أن من وسط هذا الاضطراب والثوران العقيم غير المنتظم تنجح فقط التركيبات التي لديها القدرة على الترابط فيما بينها ترابطاً فيه « أناقة *élégance* » يحسها المهندس كل الإحساس، تنجح هذه التركيبات في الوصول إلى وضوح الشعور : وهذا هو - في ميدان العلوم - خصوبة العبقرية الملهمه .

وميكانيزم الاكتشاف والخلق الفنى يبدو من نفس النوع السابق الذى يتحدث عنه پوانكاريه، بالرغم من أنها تختص بمواد ابتدائية مخالفة كل المخالفة لنظيراتها في النوع السابق ، والتخطيط الذهني هنا يتمثل في المسودة أو الرسم السريع أو الارتجال ، وكلها أشياء تلعب دور مغناطيس خاص مكلف باستخراج حبيبات برادة الحديد من وسط حبيبات التراب، فهو يجذب البرادة ويستبعد التراب . وقانون الجاذبية الذهنية الذى يبرز من الظلام الإنتاجات البهيمه للنشاط الاشعوري هو الميل العام للفكر

نحو تحقيق أكبر قدر من النتائج بأقل قدر من النفقات : وهو بالضبط ما نسميه انسجاماً ، أو - حسبما تقول اللغة الدقيقة لعلم النفس الحديث - هو « الشكل الحسن » أو « البناء القوي » ، أو هو في الفنون « البناء الأعلى suprastructure » . إن الإلهام خصوبة فريدة في الوظيفة السكلية لإنشاء الأبنية ، الوظيفة المتخصصة في تكوينك معين ^(١) .

(١) عندما يؤلف الشاعر بعض الأبيات يمكن القول بأنه تكون هناك حالة نفسية غامضة أوحثها حادثة ما تبلورت في صورة بيت أو اثنين ، أعني أن هذه الحالة تجلب من اللاشعور الألفاظ الملائمة تماماً بطريقة تشابه تخير البلورة للجزيئات التي من نفس عنصرها والتي تكون سابحة في المحلول فوق المشبع بالملح ، وتأتي هذه الجزيئات فتصطف في مكانها المضبوط حتى تكمل صفحة البلورة كما قد خططتها في المبدأ الجزيئات الأولى . والأبيات الأولى في القصيدة ترسم تخطيط الأبيات التالية ، أي أنها تفرض على الشاعر الصورة المجسمة وإن كانت غامضة للقاء في أو على الأقل للتجنيسات assonances ثم للإيقاع أو على الأقل لعدد الوحدات ، ثم للتسلسل والترابط المنطقي أو للنغمة الوجدانية ، وكل هذه الأشياء يمكنها أن تكون بناء كاملاً متماسكاً . إن التخطيط صورة غير واضحة ولكنه - في الوقت ذاته - ليس صورة مجردة . إنه صورة تحتوي في نفس الوقت على الكثير المفرط والقليل المسرف في القلة . فالتقوافي المختلفة الممكنة الدخول في القصيدة تواجه بعضها البعض وتختبر قيمتها =

== النسبية في محاولات تكون شعورية عند العروضي المجتهد وتكون
لاشعورية لدى الشاعر الذي يقال عنه إنه ملهم ، وتقوم قوة الجاذبية
الناجحة بعملية جذب القوافي المحققة لأكبر انسجام وأقل تفكك والى
تملاً الفراغات خير ملء وتزيل بطريقة أكيدة ما يحويه التخطيط
الشعورى من زيادات .
انظر :

E.Poe : Philosophie de la composition.

Ch.Lalo : Le conscient et l'Inconscient dans l'Inspiration : Journal de
Psychologie, 1926 p. 11 - 51

وتحدث عملية الاختيار هذه أيضاً عند الموسيقى الذى يؤلف قطعة
ترديدية fugue بالنسبة للجمال اللحنية والتوافقات الممكنة الوجود والممكنة
الدخول فى المؤلف . وتحدث أيضاً لدى المصور الذى يبدع لوحة معبرة ،
بالنسبة للخطوط والألوان التى تتوافق حسب القوانين الخاصة بالبوليفونية
التشكيلية la polyphonie plastique

٤ — الخلق والتأمل (ختام)

البناءات الصادرة عن تفكير

النشاط التكنيكي الشعوري :

إن الدور الرئيسي الذي يلعبه اللاشعور في كل فكر استطيق دور لا سبيل إلى إنكاره ولكنه دور يجب مجابهته في حذر؛ لأنه قد بولغ فيه مبالغة وصلت إلى حد الخرافة .

وعلىنا ألا ننسى أن بجانب « العبقرية » التي يسيطر فيها اللاشعور والذي لا سبيل إلى تفسيره توجد المهارة الفنية *le talent* بما لها من حقوق . وتعنى المهارة الفنية دراسة وتفكيراً واستخداماً لتكنيك قد فهم فهماً واضحاً واستخداماً لحرفة مكتسبة . وحتى نوضح أهمية هذا الجانب نذكر ما قيل في شأن بعض المؤلفين المتفاوتين أمثال برليوز *Berlioz* إنهم « العباقرة الذين لم ينقصهم إلا المهارة الفنية » . وإن الغالبية العظمى من الفنانين يصححون تخطيطاتهم الأولى ويصححونها كثيراً ، وحتى عندما لا نراهم يفعلون فذلك إنما يعنى أنهم

قد راجعوا هذه التخطيطات من قبل في أذهانهم وعلى مهل . وإن الأعمال الفنية التي ينتجها الفنانون تلقائيًا في مرحلة الشباب تكون دائمًا أقل درجة من الأعمال التي ينتجونها في مرحلة نضجهم المتسم بالاجتهاد . والحق أن في نشاط الفنانين الملهمين يوجد من التفكير أكثر مما يعتقد الكثيرون وأكثر مما يعترف به هؤلاء الفنانون أنفسهم.

١ — الحاستان الاستطقيتان^(١) :

لا شك أن الإبصار والسمع هما الحاستان الساميتان العقليتان والاستطقيتان ، فعليهما تعتمد اللغة المقولة واللغة المكتوبة بل وكل الفنون الجميلة ، فنحن لا يمكننا إلا عن طريق الاستعارة الملطفة أن نتحدث عن فن الطهي أو عن فن العطور أو عن سيموفونيات المشروبات الروحية symphonies de liqueurs التي كان البطل الغريب الأطوار في قصة Huysmans A rebours يعزفها على « أرغن فيه »

(١) انظر :

Ch.Lalo : les Sens Esthétiques. Revue philosophique, mai, juin 1908

ولا أن نتحدث حتى عن « التمسية tactilisme » التي يقترحها بعض « المستقبليين »^(١).

غير أن هذه الحقيقة الكونية لا تعجب بعض النظريات التي لا تحترم إلا قليلاً الصفات النوعية الخاصة بالجميل . من قبيل هذا مايؤكد جويو Guyau من أن الإحساس باللذة الرقيقة عند وضع الثلج على جبهة المحموم هو جمال، وأن سكان جبال الألب عند ما يتعبون ويشربون من لبن الرعاة إنما يشربون في طراحة هذا اللبن « سيمفونية رعوية » ! ولكننا لا نستطيع في الواقع إلا أن نرد قائلين : إن الساحح المسافر مهما كان منهوك القوى يمكنه بكل سهولة وبسر أن يميز بين استساغة اللبن وبين جمال المنظر !

والحقيقة أن الحاستين الاستطيعيتين تحتكمان على ثلاث ميزات كبرى تجعل لهما مكاناً ممتازاً بين الحواس الأخرى، فهما أولاً : أكثر الحواس

(١) المستقبليون les futuristes فئة من الفنانين الحديثين يهدفون إلى أن يقدموا في اللوحة الواحدة وفي نفس الوقت الانطباعات الماضية والحاضرة التي تعبر عن الحركة ومراحلها (المترجم) .

تجرداً عن الغرض وهما تعملان عن بعد وتشملان مجالاً فسيحاً من الأحاسيس المحايدة أو التي لا تتعلق بالوجدان إلا أقل التعلق، وثانياً : إن تركيباتهما أكثر وفرة ودقة ، وثالثاً : فإن هذه الدقة تزداد حدتها بطريقة فريدة نتيجة المعاونة الفعالة للحاسة العضلية . فنحن نسمع سمعاً سلبياً الأصوات التي نصدرها نحن إصداراً مباشراً (على الأقل الأصوات التي تصدر على فترات ثمانية *intervalles d'octaves*) حين نقوم « بالغناء الباطنى » أى والنغم مقفل . كذلك فنحن معتادون متابعة الخطوط بحركات من عيوننا وأعضائنا . هذه الإعادة الإيجابية وهذا التنويع الإرادى للأحاسيس السامية يسمحان أولاً بقياس هذه الأحاسيس بدقة أكبر ، مما يمهّد السبيل إلى للتركيبات الكونترابنتية ويضيفان ثانياً على الأحاسيس صفة الحيوية والشخصية والذاتية . وبعبارة أخرى إننا « نضع شيئاً من ذاتنا » فى حركة السكون أو فى فترة موسيقية تعبر عضلياً عن صيحة الألم . وواضح أننا لا نستطيع أن نقول نفس الكلام عن طعم أو عن درجة حرارة ما لأن دورنا معها يقتصر على الإحساس بها بطريقة سلبية ، ولأن التوافقات الغامضة الكائنة فيما بينها والتي لا تعبر عن شيء خارجاً عنها لن يمكنها بتاتاً

أن تدخل في ألعاب البوليفونية ، كما تدخل الحاستان الساميتان فيها
بجدارة وامتياز .

٢ — وحدة قوانين الفكر الاستطيقى أو تعددها :

ليست ثروة الأحاسيس الاستطيقية سوى شيئاً أولياً لا أكثر .
فالفكر الاستطيقى بأشكاله المركبة يعتمد إلى تحليلات وتركيبات مجموعاته
تخضع لقوانين عقلية كلية .

« نقد الحكم الذوقى » عند كانط :

وأشهر تعداد لهذه القوانين الرئيسية هو تعداد كانط الذى توصل
عن طريق « فلسفته النقدية » وبطريقة منظمة ، إلى أنه يوجد فى الحكم
الاستطيقى الأربع مقولات أو الأربعة أشكال اللاتجريبية العقلية التى
شمها من قبل جدول الأحكام المنطقية التقليدى عند المدرسين ^(١) .

(١) وهذه بعض تفاصيل هذا النقد الشهير . لى نعرف أى نوع من
اللذة استطيقى يمكننا أولاً أن نضع أنفسنا عند وجهة نظر أو عند « لحظة »
تقدير الكيف عارفين أن « الرضا الذى يحدد الحكم الذوقى ليس بذى
فائدة على الإطلاق » بمعنى أن الاستمتاع الاستطيقى لا يهتم بحقيقة أو طبيعة
موضوعه ، على عكس الاستساغة الحسية والرضا الخلقى اللذين يتطلبان فى
ذاتهما تملك للموضوع وتحقيقه على التتالى . إن المصور يعجب بشجرة ما أو =

والنصر المؤلف الذى تحققه المذاهب النظامية هو التعبير عن الفروق الباهتة العابرة بعبارات ثنائية الألفاظ قوامها كلمات جامدة ثابتة تعارض الواحدة منها الكلمة الملاصقة لها . مثال ذلك عبارات : الشكل والمضمون ، الفكر والمادة ، ويكون فى مقدورنا أن نضع فى كفتى هذه العبارات الثنائية التناقضية كل الفروق الطفيفة فتصبح بهذه الطريقة أكبر تأثيراً نتيجة لصلابة هيكل العبارة الذى بنى خارجاً عنها .

= بصورتها ولكنه كفنان لا يحس أى رغبة فى أكلها أو فى بيعها - أما إذا قدرنا مدى القيم الاستطبيقية من وجهة النظر الثانية : الكم « فإن الجميل يكون ما يعجب عموماً وبدون مدرك عقلى » فنحن لا نعرف شيئاً عاماً universe إلا بواسطة مدركات عقلية concepts أو أفكار مجردة كلية . أما الجمال فهو وحده الملموس أى المحسوس فى نفس الوقت الذى هو فيه عام؛ ويلاحظ أن فى قولنا أنه مشترك بين الناس أننا نعى أنه يجب على الأقل أن يكون معترفاً به من كل الناس . وأن الاستثناءات التى تلاحظ فى الواقع لا تمنع ما نرى أنه واجب أن يكون بالنسبة للحكم الاستطيقى وبالنسبة للحكم الأخلاقى أيضاً . إن طعم ثمرة من الثمار يلد أولاداً وهذا شيء ذاتى غير قابل للمناقشة . أما نحن فنناقش فى قيمة طبيعة صامتة ينبغى أن يتفق عليها كل أهل الذوق - ومن وجهة النظر الثالثة : العلاقة : يتحدث كانط عن العلاقة بين الوسيلة والغاية وهو الموضوع الأساسى للملكة الحكم فى نظر =

ابتدأ كانط من القوانين المنطقية للعقل المجرد وقرر أن يبحث عنها وأن يجدها في كل ميدان . غير أنه لاحظ أن الحكم الذوقي لا يتطابق مع هذه القوانين تطابقاً كاملاً ولكنه في نفس الوقت وجد أنه ليس

= مذهب الفيلسوف «الحكم الذوقي ليس له من أساس سوى صورة الغائية التي تكون لشيء من الأشياء (أو لما يمثل هذا الشيء) » « والجمال هو صورة من غائية شيء ما من حيث هو محسوس في هذا الشيء دون تمثيل لغاية » . وبعبارة أخرى ينبغي علينا أن نشبهه في وجود غاية دون أن يكون في مقدورنا تحديدها ؛ علينا أن نعتقد أن هناك غاية وليس علينا أن نعرف على وجه الدقة ماهي . مثال ذلك عالم الأحياء عندما يمثل الوظيفة الحقة للشجرة ودورها في حفظ النوع أو البستاني عندما يمثل قيمتها في السوق — إذهما في هذه الحالة لا يفكران في قيمتها الاستطبيقية . فإنه حتى يتمكن الفنان من الإعجاب الاستطيق بشيء فعليه أن يتجاهل هذه الغايات ولا يستبقى فقط سوى الاحساس غير المحدد بغائية في الطبيعة . وهذه هي الصورة النقية للغائية المجردة عن المضمون المحسوس . وختاماً فإن كل حكم يمكن أن يكون له ثلاثة أنواع من الأشكال ، فهو إما أن يقرر فقط وبكل بساطة واقعة من وقائع الخبرة أو التجربة ، وإما أن يبين ضرورة علمية ، وإما أن يفترض إمكانية منطقية . وميزة الحكم الاستطيق هو أنه يقيم « ضرورة ذاتية ممثلة تمثيلاً موضوعياً على أساس افتراض معنى مشترك » « فالجميل هو ما اعترف الناس — دون مدرك عقلي — بأنه موضوع رضاء ضروري » وبعبارة أخرى — من ناحية =

عسير الفهم كليةً . وقد كان شعور كانط بهذا الالتباس ميزة كبرى خاصة في عهد مذهب لايبنتس العقلي *l'intellectualisme leibnizien* والمذهب العاطفي الاسكتلندي *le sentimentalisme écossais* والدمجاطية شبه الكلاسيكية على طريقة فثكلمان . أما ناحية الضعف الفعلية في نظرية كانط فهي أنه قدم أربع « عبارات تناقضية *antinomies* » على أنها حلول ، في حين أنها في الواقع ليست إلا أربعة « رفوض كبرى » للحلول . ويقتصر دورها الحقيقي على الإشارة إشارة واضحة عميقة إلى السبب الذي من أجله ظلت أربع مشاكل

= الشكل - يصبح الجميل نوعاً من « الإلزام الإستطقي *l'Imperatif esthétique* » شبيه إلى حد كبير بالإلزام الخاقي في أنه سابق على الخبرة *a priori* (ولكنه ليس إلزاماً قطعياً أو مطلقاً مثله) . في الحكم على ثمرة من الثمار بأنها جميلة « ليس ثمة ضرورة منطقية أو تجريدية تبعث عليه كما هو الحال مع قضية رياضية أو فيزيقية . إنما هناك ضرورة شخصية وأمر من شعورنا الاستطقي نحس أننا خالفناها إذا أصدرنا حكماً مخالفاً .

هذه هي الأربعة الشروط الصورية التي ينبغي على كل فرد أن يخضع لها إخضاعاً سابقاً على الخبرة كل لعبة حرة تقوم بها حساسيته لتتفق مع فهمه في حكم ذوقى أيّاً كان « المضمون » أو المادة الحسية التي تقدمها التجربة سواء كان موضوعاً طبيعياً أو عملاً قنياً : رمزاً للتوافقات الأخلاقية وفوق الحسية .

رئيسية دون حل في مذهبه . وعبر كانط عن نظريته في هذه العبارات التناقضية الأربع التي تبدو مريحة جداً برغم أنها (أو لأنها) صعبة الفهم : الجمال هو « انبساط مجرد عن الغرض - هو عمومية universalité بدون مدرك عقلي - هو غائية دون غاية - هو ضرورة ذاتية » (١) .

٣ — القانون الأساسي للمقولات التسعة الاستطبيقية :

يستبعد كثير من الفلاسفة العقليين « الاتجاه التعديدي » الجامد الذي يقسم إلى « مقولات » عديدة على طريقة أرسطو وكانط ويرون أن كل صور الفكر ما هي إلا تطبيقات متنوعة لاتجاه أساسي واحد يهدف إلى السير بالمتباينات نحو الوحدة .

وهذا القانون الاقتصادي الذي هو مفتح الفكر الإنساني في المجال

(١) هذه العبارات الأربع الشهيرة تبدو تقريباً على صورة عبارات تناقضية لا حل لها في المعرفة السوية ولكنها قد تكون ذات حل في الالمعروف . ووظيفتها الحقيقية هي أن تكون أربعة تخطيطات عقلية مجردة سابقة على الخبرة خاصة « بنقد العقل المحض » ولكنها ليست قوانين ضرورية للتفكير بل قواعد عملية هدفها بناء مدركات عقلية استطبيقية أو بناء دلائل أوعلامات لتطبيقها على اختلافات وتنوعات الخبرة في الفنون وفي الطبيعة .

العلمي المختص بالوقائع وفي المجال الخلقى الخاص بالفعال هو نفسه القانون الرئيسي المختص بلعبة التراكيب البوليفونية التي هي روح الحياة الاستطيقية. ويمكننا أن نطبق هذا القانون على درجات ثلاث مختلفة من ملكاتنا الثلاث الرئيسية : العقل - الفعالية - الوجدان . وهذه الدرجات نغنى بها : درجة الانسجام المحقق ، ودرجة الانسجام المطلوب ، ودرجة الانسجام المنعدم . وهكذا تنتج عندها تسعة مقولات استطيقية أو تسعة أشكال رئيسية للقانون الكبير الخاص بتنظيم القوى العقلية ^(١).

(١) جدول المقولات التسعة الاستطيقية : بخلاف التراكيب المعقدة الخارجة عن المجال الاستطيق والتعميمات والاقتراسات الاستعارية في الفنون والأنواع الفنية مثل تصويري pittoresque ، تشكيلي plastique ، عماري monumental ، شعري poétique ، مسرحي théâtral ، روائي romanesque ، غنائي lyrique ، مؤثر pathétique ، كهنوتي hieratique ، صوفي mystique ، لطيف joli ، خلّاب charmant ، هزئي ridicule ، كاريكاتوري caricatural ، مازح plaisant ، أصيل de caractère ... الخ .

الانسجام	محقق	مطلوب	منعدم
عقلي	جميل beau	رائع sublime	ناكت splrituel
فعالي	هائل grandiose	تراجمي tragique	كوميكي comique
وجداني	طلي gracieux	دراماتيكي dramatique	فكاهي humouristique

والعقل من وجهة عمله الاستطيقى هو قبل كل شيء إدراكٌ
للعلاقات الحسية ، أما الفعالية فهي إيجاء من الإرادة الحرة أو من
الجبرية ، والوجدان هو انطباع مستحب لنماء الحيوية الشخصية
أو الجماعية . ولسنا بحاجة إلى القول بأن نزعتنا التشبيهية الطبيعية
تنقل ملكاتنا بطريقة رمزية إلى الكائنات الدنيا وإلى الأشياء
غير الحية .

الانسجام المحقق : الجميل - الهائل - الطلى .

يقال للمعبد الإغريق إنه جميل ، ولقصرٍ مصرى إنه هائل ، ولقيللا
أقيمت للرفاهية إنها طلية gracieuse . وهذه المقولات الاستطيقية
الثلاثة تشترك في افتراضها تحقق الانسجام تحققاً فعلياً ، وفي افتراض وجود
التناسب السليم بين الأجزاء المختلفة في كل واحدٍ ، وتشترك أيضاً في
افتراض وجود القدر المتزن .

الجميل الحق le beau هو الانسجام يحس به العقل ويقدره
الذوق ، وهو الذى يبلغ بدون مشقة أكبر قدر من المفعول بأقل قدر

من الوسائل . وهذا النجاح المتحقق هو رضا من نوع عقلى أكثر من كونه انفعالاً بالنسبة للحياة الوجدانية أو فعلاً بالنسبة للإرادة ، ويقارنه فنكلمان « بالماء الصافى الذى يكون من النقاوة بقدر ما يكون مجرداً من الطعم » .

أما الهائل le grandiose فهو يفترض فى تحقيق الانسجام نوعاً من الانتصار السهل على مادة عسرة التشكيل ، يفترض شيئاً يشبه الإرادة المسيطرة المتحكمة فى نفسها وفى الأشياء ، ويشمل إيجاء بالفعالية إلى جانب حكم العقل . ومن هنا كان هذا الانسجام جليلاً مهيباً حافلاً بل ضخماً .

والطلى le gracieux ، واللطيف le joli ، والأنيق élégant والراقيق mignon ، والمتأنق le coquet توحى على العكس بتعاطف فيه حمية لكائنات ولأشياء صغيرة وضعيفة ، أى يوحى بتضامن اجتماعى وعالى قائم لمصلحتنا على أساس تنظيم سلمى يعرف تلقائياً كيف يجعلنا نقبله عندما يلاطف حياتنا الوجدانية ، ومن هنا يأتينا بزيادة لطيفة فى شعورنا بذاتنا : بالسحر .

وهذه هي الصورة الاستطيقية الأولى ، الصورة المباشرة المثلثة لقانون الانسجام العالمى ^(١) .

(١) كلمة جميل بالمعنى الواسع تعنى أى قيمة استطيقية . أما بالمعنى الضيق الذى نحصرها فيه هنا فهى تعنى قيمة خاصة وسط القيم الأخرى . هذا الفهم للجميل على أنه أقصى وحدة منسجمة مع أقصى تعدد قد أحس به منذ المصور القديمة أفلاطون وأرسطو وأفلوطين وأكده القديس أوغسطين ثم عاد إليه الديكارتيون وليبنس وكروزاس والأب أندريه ، حتى أصبح فى عصرنا الحاضر فكرة عادية . وهذا الفهم يحاول بصفة عامة أن يفسر المقولات الاستطيقية التى نحاول نحن تمييزها هنا بوجهة نظر واحدة وبدون الإشارة إلى الفروق التى لامفر منها - لذلك يمكننا أن ننحى باللائمة على بعض هذه العبارات لبعدها عن الوقائع ولقبولها تطبيقات تعسفية . من هذا القبيل التعريف الذى قال به ديدرو Diderot فى الموسوعة l'Encyclopédie « الجمال لفظ نسبي يدل على القدرة على إثارة علاقات مستساغة فى نفوسنا - وقلت مستساغة لأطابق المعنى العام الشائع للفظ الجمال ولكنى أعتقد من الناحية الفلسفية أن كل ما يمكنه أن يثير فىنا إدراك العلاقات فهو جميل » . وهذه عبارة تمتاز بأنها توحى بأن العلاقات غير المستساغة الرذلة القبيحة فى الطبيعة يمكن أن تصبح جميلة فى الفن ولكننا نضيف فقط إلى عبارة ديدرو « . . . بشرط أن تكون العلاقات بوليفونية بما فيه الكفاية » .

ويرى شلار وفولكلت فى الطلاوة : « تعبيراً عن نفس جميلة فى =

الانسجام المطلوب : الرائع - التراجيكي - الدراماتيكي :

إن حالة رجل وقع فريسة لدوار عقلي نتيجة مواجهته الطرفين
اللانهايين - كما يقول بسكال - هو مثال للرائع sublime . أما أوديب
في صراعه ضد الجبرية الخارجية للقدر وفي انصياعه للظلم أو يزوميتيه
Prométhée في إصراره على الثورة الخالدة في صفاء ثابت ، فهذا هو
الفعل التراجيكي . وأما الموت المفاجئ^١ المؤثر الذي باغت جولي Julie
بطلة روسو أو فرجينى بطلة برناردان دسان پير فهذا هو الانطباع
الدراماتيكي dramatique^(١) .

= الظاهر « أما سينسر وقيرون وغيرها فيجعلون منها اقتصاداً للقوى
وسهولة بالاجهد ، قرية من الحرية (برجسون) وتابعة لاستمرار للحركة
يسمع بالتنبؤ بسهولة بالمراحل التالية بناء على المرحلة السابقة لها : مثال
ذلك : إيقاع ما أخطط منحن - وللا ملاحظ أن الفهم الأول واسع بإفراط
بينما الثاني ضيق بإفراط : وهما ليسا إلا أشكالاً غير صريحة للوحدة في
التعدد تنسى أثر سيادة الحساسية والضعف اللذين يضيفان صفة الأنوثة على
كل طلاوة حتى غير الحية منها . » والطلاوة كما يقول باير كأقصوصة متفائلة
تمحى القوة وتخلد لحظة الجهد الأقل . »

(١) كانت الصفات : دراماتيكي وتراجيكي وكوميكي مقصورة على الفن
المسرحي بدون مبرر ، ولكننا هنا لا تأخذها على هذا المعنى الضيق . انظر :

Ch. Lalo, Le Terrible, le Paisible, le Risible : Revue d' Esthétique, 1948.

وأمثلة ذلك في العمارة : الكاتدرائية القوطية وتمثل الرائع .
أما أطلال أثر قديم صارع القرون فقيه شيء من التراجيكي ، وأما
الدراماتيكي فيمثله بيت اضطربت فيه النيران أو نسفته القنابل .

هذه المقولات الثلاثة الجديدة قد حددت وعرفت حسب
الانسجام أيضاً ، ولكنه انسجام مطلوب مرغوب نود تحقيقه أى أنه
لم يتحقق تماماً . إنه انسجام لا يمكن أن يصنع أو يتحقق في عالمنا هذا
ولكننا نحسبه ممكناً أو محتملاً في عالمٍ عالٍ ، إلا أننا لا نفهمه
كل الفهم .

الرائع بالنسبة للعقل صراع بين أفكار مطلوب البت فيها ، هو
لغز مطلوب حله « من أعلى » بحل ينبغى أن يكون خارجاً عنا وعن
الكائنات المثلة بل خارجاً عن الطبيعة ذاتها . إن الرائع باتصاله بما
وراء الطبيعة وباللانهائى له مسحة من الدين أو الميتافيزيقا .

والتراجيكي إيجاء بصراع ضد مصيبة مقدرة ، هو عراك يقوم به
كائن يعتقد أنه حر ضد جبرية خارجية لا مفر منها ولا راد لها . ورغم
ذلك يرفرف عليها إيمان بانسجام لا يعرفه هذا العالم . فالملاحمى والبطولى
أنواع أخرى تدخل ضمن هذه المقولة المتسامية نفسها .

أما الدراماتيكي فهو لا يهدف إلا إلى إثارتنا انفعاليا ونود على الدوام أن يكون مؤثراً . وجدير بالذكر أننا نجد - تماماً كما يقول المتشائمون - أن المتناقضات المفاجئة والأحداث العنيفة المؤلمة هي أهم منابع لانفعالاتنا الشديدة ، إن الدراما le drame تثير فينا إحساسات حيويتنا الشخصية إزاء قلق أو انعطاف ضعيف وتثير فينا كذلك التضامن الاجتماعي ، عن طريق مشاهدة أفراد غير متكيفين يقاسون من بيئة لم توجد لهم وليس لأي منهم قدرة على تعديلها .

التراجيكي هو الرائع بالنسبة للفعل كما أن الدراماتيكي هو الرائع بالنسبة للوجدانية . وإن الرائع هو التراجيكي بالنسبة للعقل : هذه هي الثلاث صور للانسجام المتحقق وللانسجام المأمول تبعاً لسيطرة إحدى هذه الملكات الثلاث الرئيسية على غيرها ^(١) .

(١) يبدو أن أرسطو ينسب إلى التراجيكي وإلى بعض الأنواع الموسيقية مهمة « تطهير الانفعالات » عن طريق الرعب والشفقة . ونظريته في إشارتها إلى الإحساسية الانفعالية أكثر من الفعالية الحرة تنطبق على الدراما أكثر من انطباقها على التراجيديا الكبرى - وكانط يرى في الرائع le sublime انتقاماً لحريتنا من اللانهائي في الكبر أو في القوة الذي يوشك أن يحطمنا لو لم تكن حريتنا ذاتها لانهاية على طريقتهما . وهكذا نرى أن كانط قد خلط التراجيكي بالرائع بتدخل الاستقلال الذاتي =

الانسجام المنعدم : الناكث - الكوميكي - الفكاهي :

وثمة مجموعة أخيرة من ثلاث قيم تختص بالانسجام ، ولكنه في هذه المرة انسجامٌ منعدم ، حيث وحدة ظاهرية كاذبة نكتشف فيها تفككاً خفياً حقيقياً : إنه لغز نحله « من أسفل » بوسائله وطرقنا الخاصة .

هذا الميكانيزم إذا كان يمس العقل بصفة خاصة يكون روح المرح .

= الخلقى فى الميدان - وقد دفع بعض المعاصرين بهذا التحليل إلى أبعد من هذا فأنكروا على الاثنين - التراجيكي والرائع - كل قيمة استيطيقية - ويفسر هجل التراجيكي بأنه تصادم بين قوتين تحتكم كل منهما على حق تحقيق جوهرها ولكنها لا تبلغ إلى هذا التحقيق سبيلا إلا إذا انتهكت حق الأخرى الجدير بالاحترام . فالبطل التراجيكي « مساق رغم أخلاقيته - أولنقل بسببها - إلى ارتكاب الآثام » وهذا يبرر آلامه ، يبررها على أنها تكفير لما ارتكب . غير أن هذا « الإثم التراجيكي » ليس شيئا لا مفر منه ، وتشهد على ذلك الإرادة الراسخة للواجب عند أبطال كورنى Corneille وبعض مشكلات الضمير عند إبسن Ibsen وبراءة « التراجيكي اليومى » الذى قال به مترلنك Maeterlinck وتنتصر عند شوبنهاور الإرادة اللاعقلية للحياة والشفقة والزهد والتشاؤم ، فالعالم تراجيديا متقنة الصنع أكثر من اللازم ، والتراجيديا عالم واقعى أكثر من اللازم .

esprit de plaisanterie وأحط درجة فيه هي التلاعب بالألفاظ
calembour الذى يعنى وجود معنيين خفيين وراء لفظ واحد: ومن قبيل
هذا هذه الأمثلة^(١): «Une jambe de bois, ça sert d'os»
أو la fiente de l'esprit ... «أو «Un cèpe tua Jenner»
كما قال هوجو «qui vole»

وقد استخدم هومير هذا التلاعب بالألفاظ على لسان أوليس
Ulysse بخصوص كلمة Personne واستخدمه القديس متى
فى الإنجيل على لسان يسوع بخصوص كلمة Purre .

النكتة الحقيقية تلعب قليلاً بالكلمات أو بالصيغ ولكنها تلعب بالأفكار
الموحاة التى يزخر بها ميدان « البصيرة esprit de finesse »^(٢)
بالمعنى الاستطيقى الذى يمكننا أن نعطيه لعبارة بسكال هذه والتى تشير
إلى المعنى المستنتج الناكث ، ولا يمكن للتعبير الصريح إلا أن يؤدي

(١) لا فائدة من ترجمة هذه الأمثلة ، والفكرة فيها أنها لدى سماعها
يمكن أن تعطى معنيين مختلفين تماماً ومثال ذلك باللغة العربية : « قرعت
الباب حتى كل متنى فلما كل متنى كلمتى » (المترجم) .

(٢) انظر كتاب « بسكال » لتجيب بلدى ص ١٨١ : الفرق بين العقل
الرياضى والبصيرة . (المترجم) .

إلى نتيجة خلاف ذلك . تقول إحدى شخصيات موليير لصيدلى يحمل حقنة شرحية : « إننا نرى أنك لم تألف الحديث إلى الوجوه » ، ويقول فرويد عن النكتة إنها « تهرب من الكبت » . أما ربلية الذى لم يكبت إلا القليل فإنه كان يؤثر اللفظ المباشر الفاضح أى يؤثر التهريج على النكتة (١) .

والكوميكى le comique هو فكاهى الفعل ، كما أن النكتة

(١) وهكذا علينا أن نفهم أن أحسن « نكتة فرنسية » أو « باريسية » هى التى تدع مجالا للتفكير العميق تحت صور ماجة فى الظاهر . وقد قال شامفور Chamfort عند بدء الثورة « إنهم فى فرنسا يتركون أولئك الذين يشعلون النار ويضطهدون الذين يدقون أجراس الإنذار » وتشتمل هذه العبارة المجازية البديعة على جانب هام من علم الاجتماع ومن التاريخ الحديث . إنها معجزة تكاثر الأفكار - ويمكن أن نلاحظ أن اللغة الفرنسية من اللغات التى توشك أن تود الخلط بين الفكر وبين المزاح فى كلمة esprit (التى تعنى العقل والنكتة) وهذه إحدى صفات الشخصية القومية وهى كذلك حقيقة كلية . النكتة توحى بمعنى العقل أكثر من الوجدان أو الفعالية (جان بول ، برجسون) .
انظر :

هى كومىكى العقل . والكومىكى يفترض قبل كل شىء فى الحركة المضحكة وجود مظاهر حرية متقلبة ولا عقلية نصحيحها بتهكم ضحكنا ، نصحيحها لأننا نكتشف فيها حركة ذاتية خفية قد حلت محل هذه الحرية المدعاة فى حين أننا كنا نعتقد أن هذه الحركة تتغير وتتعدل حسب إرادة الشخص الذى نسكر منه . وهذا هو المعنى الدقيق الكومىكى لانحلال الانسجام .

وهكذا فنحن نضحك من بخيل أو من شخص نافر يكره عشرة الناس لأننا نعتقد أن فى استطاعتها ألا يكونا كذلك . ولكن إذا أحسنا خلال بعض الشواهد أن هناك جبرية مصدرها عاطفة عميقة أو آتية من الغريزة أو ناجمة عن مرض عقلى فإن الانسجام لا يكون حينئذ مضطرباً مختلاً فى نفس الاتجاه السابق . وهنا نلاحظ أن الكوميديا تقترب من حدود الصراع *conflit* التراجيكي . وهذا بالضبط هو ما عناه مولير عند ما كتب لإحدى مسرحياته الكوميدية عنواناً ثانياً يوحى بأنها ليست كذلك ، فكتب « النافر *Le Misanthrope* ، أو المكتئب العاشق *L'Atrabilaire* Amoureux.

وأخيراً فحينئذ للانسجام النعـدم واستهـجاننا لكل من يحـط منه
يمس ويؤثر على الخصوص في حياتنا الوجدانية عن طريق إحـساسات
الفكاهى أو الهزأة وما تشمله من معان فـروقية عديدة مختلفة تبدأ من
السخرية التعبيرية وتنتهى بالسخرية على الطريقة الجـلوازية الـرابلية
مارة بالهراء والكلام القارص والـكاريكاتور والنقائض parodies
والأضحـوكـة والتـهريج والمسـخن le burlesque والغريب المضحك
le grotesque .

والفكاهة l'humour تساهم أجل مساهمة في الاستقطاب غير
الثابت الذى هو قانون كل حياة وجدانية . فالـفكاهة تتميز في الوقت نفسه
بأنها عاطفية وجدلية ، حماسية وباردة ، متهاونة ومازحة لثيمة ، واقعية
وخيالية ، فظة ورقيقة ، رسول العقل وشيطان التهور ، فوضوية واجتماعية ،
أخلاقية وخارجة عن المجال الأخلاقى بل ولا أخلاقية ، متفائلة ومتشائمة ،
ميتافيزيقية ومازحة ومهما كانت هذه الصفات من التنافر في
الميادين الأخرى التى تظهر فيها فإنها كلها في هذا الميدان تنصاغ
خاضعة للفكاهة ، إذا عالجناها في تأليفة تناسقية أدبية أو تشكيلية مع
تناشـرات قد حلت « من أسفل » . ومن أمثلة ذلك : پانورچ

Panurge ودون كيخوته Don Quijote وجليفر Gulliver
وترتران Tartarin والمسيو برجرية والقس كوانيار M.Bergeret-
et l'abbé Coignard

أما الهزأة le ridicule فهو أكثر دقة من سابقه : إنه شعور
بالعلو الشخصى إزاء لاإنسجام منفر^(١) . فهو يفترض اعتزازاً بالنفس
من ناحية واحتقاراً عدائياً وانتقاماً لقيمتها التى يدعى أنها أنكرت ،
من ناحية ثانية . ولهذا فإننا نضحك من العاجز المشوه ، حتى لو كان
يقاسى ، عندما يحاول إخفاء عاهته أو يحاول ألا يعترف أمامنا بأنه أخط
منا . ولكننا لانضحك من ذلك الذى يقاسى علناً ويعترف بمركزه فلا
يترك خبثنا شيئاً يكشف عنه .

والهزأة فى ميدان العواطف الاجتماعية هو الجزء الذى تنزله على
فرد أو بيئة واطيين طبقة اجتماعية ضاقت بتعديات هذا الفرد أو البيئة .

(١) كلمة هزأة ridicule تستعمل أحياناً لندم عمل فنى أو فكرة قبيحة أو
فاشلة . وعلى العكس فنحن نمدح نصاً تهكمياً أو رسماً كاريكاتورياً إذا بلغ
القمة فى تصوير هزئيات شخصية أو موقف أو فكرة . وفى حديثنا هنا
عن الهزأة نقصد المعنى الثانى .

ونمط الهزأة الجمعى هو ما بطلت وقدمت موضته . هذا والجزاء الذى نتحدث عنه لا يمكن أن نجد له سبباً عقلياً يستند ويؤيده ، فالملبس الذى بطلت موضته هو فى الواقع الملبس الذى كنا منذ شهور أو سنوات مضت نلبسه وننظر إليه كدليل على الذوق . ولكننا نستطيع تفسير ذلك أحسن التفسير إذا أرجعنا الهجوم على ما بطلت موضته إلى المجال الذى يسود التصرف فيه قدر من العاطفة والانفعال أكثر من التفكير والحرية - تصرف نأثر ضد ذلك المتعنت الذى يرفض أن يظهر دلائل خضوعه للتضامن الاجتماعى المتمثل فى الموضة الجديدة .

والفكاهى هو هزأة الوجدان كما أن النكتة هى كومىكى العقل ، فى حين أن الكومىكى هو فكاهى الفعالية . فتلك إذن ثلاث طرق تهدف إلى تفكيك فكرة ما تفكيكاً فيه لذة . فتارة نضع الأهمية على الخسارة المؤسفة التى منيت بها الوحدة وتارة نضعها على الازدياد السعيد فى تعدد الأفكار الجديدة المستشعرة . والفكاهى يجعلنا قبل كل شيء راضين مبسوطين من إراثنا ويجعلنا الهزأة مبسوطين من افتقار الآخرين ، أما الكومىكى فيجعلنا راضين مبسوطين من السخرية المنصبة على شخص يأتى عليه الفقر فى الوقت الذى يظن فيه

نفسه أنه ثرى ؛ والنكتة تجعلنا نحس نفس الشيء نتيجة خصوبة
لا شخصية للفكر ^(١) .

(١) أغلب نظريات الضحك تشتمل على هذه المعاني الفروقية الثلاثة
جميعاً وتتفق كلها في القول بوجود مقابلة *contraste* دائماً ، أو كما قد قلنا
في دقة أكثر : « انسجام (انسجام يوليفونى) مفقود » . وينبغي علينا
أن نضع في جانب المذاهب الواسعة التي تجتهد في تفسير كل حالات الضحك
دفعاً واحدة بما في ذلك الانفعالات المرحية التي لا يعرف لها داع عند الأطفال
والدغدغة وهي أشياء خارجة عن المجال الاستطيق . ومن قبيل هذا
الالتقائية *eclectisme* التي قال بها دوجا Dugas وسوللى Sully وهما يقربان
الضحك من اللعب ومن « الارتخاء بعد بذل الجهد » ويريان أن الضحك
أو الابتسام ليسا في ذاتهما إلا فعلاً منعكساً عادياً لا يكون استطيقاً إلا في
بعض الأحوال فقط . كذلك فإن كل لعب ليس مفروضاً فيه على الدوام أن
يكون مضحكا أو جميلاً - أماشوبنهاور فقد اقتصر على التطبيقات
الاستطيقية للضحك واكتشف فيه تعارضاً منطقياً بين فكرة وموضوعها .
ولكن بقي أن نحدد نوعاً أى التعارضات المنطقية تكون مضحكة -
يتفق أغلب أصحاب النظريات على القول بأنه يوجد فيها ، تحت صور مختلفة
« مقابلة هابطة *contraste descendant* » حسب قول سبنسر . ويرى
هوبز وبودلير فيها « إحساساً مفاجئاً بالنصر » أو حاء علونا الحال على
شخص آخر أو على حالتنا نحن السابقة : وفي نظر كانط : إنه « الانهيار
الكامل لتوقع شديد » . ويجد ليس في الفكاهة إما « تمثيلاً صغيراً » =

وقد أدت بعض التطبيقات إلى التنبؤ إلى حد ما بما يمكن أن
يتنهي إليه تحليل المقولات التسعة الاستطيقية والمقارنة بينها ، فبالرغم من

= وإما « تمثيلا يصغر » . ويرجعه فرويد إلى « وفورات الحياة الوجدانية »
أو اللا شعور الجنسي المكبوت والذي يظهر ظهوراً اقتصادياً في الشعور .
هذا الانتقال من الأعلى إلى الأسفل يأخذ طبعاً في نظرية برجسون صورة
التعارض ، التي تعتبر كلاسيكية في أيامنا هذه ، أي الانتقال من الحياة
العميقة للحرية وللحدس إلى أوتوماتيكية العادة الفردية والاتفاقات
الاجتماعية . هذا التحليل الممتاز ينتهي إلى قانونين عظيمين للضحك :
« الصفة الميكانيكية إذا ألصقت بحى » و « التركم الاجتماعى » - وأخيراً
أشار فابر Fabre وشاپيرو Chaplro وسولنييه Saulnier حديثاً بتأكيد على
التذبذبات بين قلقنا المضطرب وبين اطمئناننا .

هذه النظريات في العادة ناجحة ولكنها تفسر إما حالات كثيرة جداً
وإما حالات قليلة جداً . أليست المقابلات *contrastes* توصف أحيانا بأنها
« هابطة » لأننا نضحك منها ، لأننا ضحكنا منها بسبب أنها كانت أولاً في
حالة انحدار وهبوط ؟ أليس إلصاق صفة الحياة على ما هو ميكانيكى يسبب
ضحكنا ، كما أن عكس ذلك يسبب الضحك أيضاً ؟ ثم المجتمع هل يتطلب
منا الحياة أى التلقائية *la spontanéité* والتحرك على غير تصميم سابق أم
يتطلب منا التكيف مع البيئة والنظام الوسط التقليدى ونصف الميكانيكى
الذى يتضح في العرف والعادات الموروثة ؟ وإذا كان هناك ضحكات وفر
واطمئنان ، أليس هناك ضحكات المرح الفياض والاندھاش ؟

أنها تتصف بالتجريد التخطيطي الذي يتجاهل كثيرا من التفاصيل الفروقية الهامة فإن هذه العبارات تجعلنا على الخصوص نفهم كيف أن مجرد تغيير محور ميكانيزم واحد يكفي « لتغيير قيمة » بعض القيم الاستطبيقية البالغة التأرجح تغييراً أساسياً . فاللغز ذاته يكون رائعا عندما لا يكون له حل من « أعلى » ، ويكون دراماتيكيا إذا ساد الوجدان ، ويصبح مازحا *plaisant* إذا حل من أسفل ، وهزأة إذا لم يؤثر إلا على حياتنا الوجدانية . وكل النقائص (الأعمال الفنية التي وضعت للسخرية من الأعمال الفنية العظيمة) تقوم على فكرة انعدام ثبات القيم^(١) .

(١) نرى أن بعض هذه المقولات التسعة تشتمل على معطيات غير مستساغة ، ولكن المزج بينها يؤدي إلى استحسان سائد : مثال ذلك دراما سوداء تنتهي نهاية سعيدة إذن يمكن القول بأن الاستطبيقا الحسية التي ترى أن كل لذة جمال وكل ألم قبح (*Pilo*) استطبيقا جد ساذجة . أما نحن فقد وضع تفاصيل « البدء العام للسعادة » عنده . فمن ناحية نرى ، بحسب مبادئ العتبة الاستطبيقية والاضافة والطباق والوضوح والترابط... الخ أن تكامل حشد من اللذات البالغة الصغر لا يكاد يحس بها إذا كانت منفردة يسمح بتجاوز عتبة الشعور الاستطيقا إذا كانت مجتمعة . ولناخذ =

٤ - القبح :

ليس القبح في الفن غياب الانسجام فحسب ولكنه أيضا الاتجاه السلبي أو العدائي حيال الانسجام ، إن القبح لا انسجام يمتد إلى حيث كنا ننتظر الانسجام إلى حيث « كان ينبغي » أن يكون الانسجام . والقبح ليس فقط ما كان بغير بوليفونية ولكنه أيضا ما كان يفترض فيه وجود بوليفونية « فاشلة » . فالفرق كبير بين سطر من النثر وبين بيت شعر كأنه النثر ، بين قطعة من الأثاث جميلة الذوق ولكن قليلة الثمن ، وبين قطعة أثاث ثمينة ولكنها مهلهلة وتفتقر إلى الذوق الجميل ، بين صورة فوتوغرافية لا تشبه الشخص وبين رسمه رسمت بطريقة رديئة ، بين ملابس لا موضحة له يرجع إلى قرنين من الزمان وبين ملابس بطلت موضته منذ سنتين

= على ذلك مثلا إيقاع شعر بلغة مجهولة ، يكون بعيداً عن أن نحسه الإحساس الكافي ولكن إذا ربطنا الإيقاع بالمعنى أصبح مستساغاً مستحسناً (ويمكن أن نقول إن هذا الكوتراپنتو ذا الصوتين يكون العمل الفني) . ومن ناحية أخرى يمكن للذاتِ ثانوية أن تؤدي إلى الإحساس بأنواع من الألم : وكل إثارة شديدة حتى ولو كانت مؤلمة أن تحدث احتياجاً مستساغاً وأن الوضوح الكبير العالي لتصور الألم يمكنه أن يكون نوعاً من اللذة . انظر :

و بنفس الطريقة نقول إنه لكي تكون الطبيعة قبيحة ينبغي أن تبدو وقد أخطأت هدفاً وأن نكون نحن قد ظنناها — ظناً قليل أو كثير الشعورية — قد فشلت في تطبيق تكتيك كائن في الطبيعة ذاتها ، وإلا لكانت الطبيعة خارجة عن الميدان الاستطقي . والقبح في الطبيعة هو مبدئياً ما كان نسخة وليس هناك « مسخات جميلة » خارج ميدان الفن إلا في اعتبار أولئك الذين يتخيلون تكتيكا للمسوخ ، يتخيلونه لمجرد المعارضة والمناقضة ، وليهيئوا لأنفسهم ترف الحكم على هذه المسوخ بالنجاح أو بالفشل .

القبح هو رفض مجابهة مشا كل الانسجام غير القابلة للحل ، أو هو حل المشا كل الأخرى ، أو هو الحياة في هذا الانسجام عند ما يكون كل صراع قد حسم . ذلك أنه يوجد قبح للمتحقق وقبح للمطلوب وقبح للمنعوم ، وهذه الأنواع هي على التوالي عكس الجميل ثم عكس الرائع ثم عكس الناكث . وكل هذه الأنواع ليست فقط خارجة على الميدان الاستطقي ، إذن لمان الأمر ولكن ذلك من حقها ؛ ولكنها لا استطيقية أي أنها خطيئة كبرى ضد « دين الجمال » .

الباب الثالث الاستطبيقا السوسولوجية

١ — الاستطبيقا الفردية وعلم الاجتماع (السوسولوجيا)

١ — النزعة الفردية في الفن :

يبدو أن الفكرة الحديثة القائلة باستطبيقا سوسولوجية تتعدى
تعدياً خطراً على مالكل عمل فني وكل خالق وكل متذوق من حقوق
ثابتة في الشخصية وفي الحرية .

النزعة الفردية الرومانسية : L'individualisme romantique

يعتقد عدد كبير من الرومانسيين ومن أتباع مذهب « الفن
للفن » أن الفنان ينبغي أن ينعزل عن المجتمع وأن يلوذ « ببرج عاجي »
وذلك لأن الناس بطبيعتهم أعداء للعبقري الشاذ الذي يشق
عليهم فهمه .

وقد ورد في تقرير الدكتور نوار في مسرحية فني Vigny

المسماة Stello : « ... يقوم وحده وبحرية بتأدية رسالته متبعاً أحوال ذاته متجرداً من أثر التواردات حتى الجميلة منها ، لأن العزلة هي مصدر الإلهامات ... إن للشعراء والفنانين وحدهم دون كل الناس السعادة التي تمنحها إياهم قدرتهم على تحقيق رسالتهم في عزلة » .

وإذا نظرنا إلى فنان العصور الوسطى وجدنا أنه كان يقبل الاندماج في صناعات الاتحادات اندماجاً كلياً ، وكان فنان القرن السابع عشر يشق لأن يكون « الرجل المبرز » في المجتمعات ، أما عاطفة الوحدة والعزلة الرومانسية فكانت موضة عابرة في وقت كانت النزعة الفردية ذاتها فيه حادثاً جماعياً ، ولعلها كانت على الأكثر إحدى الطرق الممكنة لإدراك وفهم العلاقات بين الفن والحياة : فهم الفن على أنه ملجأ الشاردين أو انتقام المغلوبين بدلاً من فهمه على أنه تكرار للراضين المبسوطين .

ثم إن أكثر القائلين بالنزعة الفردية والتابعين لاتجاه الفن للفن — مثل الأخوين جوينكور — يلجأون إلى تحايل ليس بالجديد، فيعترضون على سفاهات وظلم مجتمعاتهم بأنهم يعملون من أجل الذوق الجيد ومن أجل « العدل السامي » في مجتمع آخر . ويقولون : « ليس عندنا شيء »

للجمهور الحال بل للجماهير القادمة » ، ويرتعدون من أن نجاح أعمالهم الفنية المقدر قد يتوقف في المستقبل نتيجة برودة سطح الأرض مثلاً ! ولكن ماهى هذه « الجماهير المستقبلية » ، بل ماهى هذه الجماهير المثالية ؟ إن المجد الذى يحققه أكثر الفنانين اتباعاً للنزعة الفردية مفكر فيه « فى إطار الاجتماعية » .

النزعة الفردية العقلية : L'individualisme rationaliste

وهذه الاجتماعية هى الحقيقة التى تحاول النزعة الفردية العقلية أن تقيمها من حيث هى دون أن تخرج رغم هذا عن حدود الفرد كبداً . وقد رأينا كانط على سبيل المثال يضع قوانين أساسية لكل جمال مبنية على اللعب الحر للملكات الشخصية عند كل فرد ؛ ولكن هذه القوانين تحتوى لأول وهلة على امتداد عام يشمل كل الكائنات التى لديها الملكات نفسها ، وعلى هذا يكون من الممكن أن نقارن الجاذبية الاستطيقية بالأمر القطعى *l'imperatif categorique* الخاص بالإلزام الخلقى . بل إننا قد رأينا فى الحكم الذوقى أن الضرورة قيل عنها بواضح العبارة إنها ذاتية ، حيث إن العمومية لا تركز على فكرة كلية .

و بالرغم من أن كانط قد أكد بوضوح أنه بدون الحياة الاجتماعية الواقعية لا يمكن أن يكون هناك فن ، فإن « جمهورية الغايات الاستطبيقية » التي ركز فيها الحركة الذاتية لذوقنا كما قد فعل من قبل بخصوص الأخلاقية ، هذه الجمهورية لا تشبه في شيء مجتمع السوسيولوجيين الحديثين الذي هو عبارة عن تجمع واقعي ومحدود إلى أكبر الحدود ويتقبل وجود مجموعات أخرى أجنبية خارجة عنه . أما جمهورية كانط فإنها العمومية المثالية البحتة التي لا تعرف أى استثناء فى أى كائن مفكر موجود فى الحقيقة أو ممكن الوجود ، إنها جمهورية حق وليست جمهورية واقع ، بل أسوأ من ذلك أنها جمهورية مضادة للحقائق الواقعية ! ذلك أن من التفكير الخيالى الغريب افتراض أن شخصاً فظاً ليس له من التربية أى نصيب سيفضل من تلقاء ذاته إحدى تراجمديات راسين على رواية سلسلة فى جريدة أو على أحد الأفلام البوليسية وأنه سيفضل رسماً مطموساً من الرسومات المحفورة لرمبرانت Rambrandt على صورة لامعة مطبوعة بالألوان على الحجر ، أو القول بأن رجلاً من الصين قد تربى على موسيقى مبنية على تكنيك قوامه ألحان بدون مصاحبة وبدون تبادلات تناسقية على

سلام خماسية النغم سيتذوق من أول مرة بوليثونية قطعة ترديدية لباخ
أو انزلاق افتتاحية من افتتاحيات فاغنر .

إن العمومية التي تنسب إلى أكثر المؤلفات الممتازة عظمة ، عمومية
محدودة تشمل مجموعات اجتماعية تعيش - أولاً - وفق نفس التنظيم
وتسير - ثانياً - في نفس التطور الجمعي للفن . وهذان الجانبان يمثلان
في الواقع موضوعين أساسيين في الاستطيقا السوسيولوجية .

أما العمومية الكاملة للجمال المطلق التي قالت بها الدجماطية القديمة
فلم تفعل أكثر من أنها زادت عدد الأفراد إلى ما لا نهاية دون أن
تضيف شيئاً جديداً إلى كل فرد منهم، إن هذه العمومية تعدل فكر الأفراد
إلاستطيقى من حيث الكم لا من حيث الكيف . ويرى رجال علم
الاجتماع أن الأثر الاجتماعي يكون ويشكل إلى حد كبير الفرد، حتى
ولو كان هذا الفرد العبقري المفرط العبقرية، في حين أن أتباع النزعة
الفردية يرون أن الأثر الاجتماعي لا يزيد عن أن يكون عامل إفساد
وتشويه . فالصفة الاستثنائية لرجل عظيم هي على الخصوص أنه يعبر
تعبيراً شديداً استثنائياً عن عددٍ من الحاجات الاجتماعية . فإذا حدث
أن لم يكن له هذا التعبير ولا النجاح ولا الجمهور أى لم يكن له قيمة

فى شعور أى إنسان معروف ، فإن هذا الفرد الاستثنائى يكون غير
ذى قيمة مثله مثل حالة الجنون الفردى .

٢ — السوسيولوجية الطبيعية للفن : La sociologie
naturaliste de l'art

واجه أفلاطون وأرسطو الفن كأخلاقين وكتبوا بويين . فعاب
أفلاطون على الفنانين عامة — بما فيهم هوميروس نفسه — أنهم ينشرون عاطفية
جميعاً، ولهذا عمد فى نظرياته الوهمية الخاصة بإنشاء مدينة جديدة والمعروضة
فى كتابيه « الجمهورية » و « القوانين » إلى إخضاع إنتاجات وإلهامات
الفنانين — التى اعتبرها « هذيانية » — للسلطة القاسية الخطيرة للمشرعين غير
الأكفاء . أما أرسطو فعلى عكس أفلاطون ، كان يتوقع أن يجنى من
الفنون المختلفة — وبخاصة من المسرح والموسيقى — « تطهيراً » مفيداً
للافعالات الطبيعية التى لا تستخدم إلا قليلاً فى الحياة الاجتماعية .

أما علماء الاستطيقا السوسيولوجية فى العصور الحديثة فقد قاموا
بأعمالهم وأبحاثهم كتابعين للنزعة الطبيعية . هذا ، وقد سبق منتسكيو
Montesquieu رائد غير معروف هو الأب ديبوس l'abbé Dubos
الذى فكر فى إيضاح الأثر — الجمعى طبعاً — الذى للمناخ أو للهواء

على العبقرية و بالتالى على الإحساس بالجميل الذى هو « حاسة سادسة »
هى حاسة « الانفعالات المصطنعة » أو حاسة اللعب . ثم أتى بعد ذلك
دربونالد ومدام دستال وقلمان فقالوا فى إيهام قولاً ناجحاً موفقاً :
« الأدب تعبير عن مجتمع ما » .

النزعة الطبيعية لتين : السلالة - البيئة - الفترة :

نعرف من قبل أن تين يتصور فلسفته فى الفن على أنها « علم
نبات مطبق على الأعمال الإنسانية » ويعنى بذلك أنه إذا كان بناء
نبات ما يعتمد على البيئة الطبيعية ويتأثر بها فكذلك « العمل الفنى
يتحدد بالحالة العامة للعقل وللعادات المحيطة » .

وهذا التحديد يحدث بواسطة ثلاثة عوامل جمعية أولها : السلالة
ونعنى بها مجموعة « الاستعدادات الفطرية والوراثية » وثانيها : البيئة
الطبيعية التى تخلق بذاتها بيئة معنوية خصوصاً نتيجة نوع العمل والترف
أو الفقر الذى ينبجم عنها . « فالبيئة تأتى بالفن أو تذهب به متحكمة
فيه كالتبريد الذى يثبت الندى أو يضيّعه حسبما إذا كان شديداً أو خفيفاً »

وثالثها : الفترة وهى عامل استطيعى بحث ، هى « السرعة المكتسبة »
أو هى أثر كل جيل من الفنانين على الجيل التالى له .

هذه العوامل الجماعية تخلق « درجة حرارة معنوية » تتخير كل
عمل فنى تماماً كدرجة الحرارة الطبيعية التى تتخير كل نبات ؛
وما العبقرية إذن إلا محصلة القوى المختلفة « فى ميدان الاستطيقا - كما
فى كل الميادين - نجد أن الموضوع لا يزيد عن أن يكون مسألة
ميكانيكا » .

أما النقد العلمى عند هينيكان Hennequin فيطلب - بحق -
أن يكون النصيب الأكبر فى جانب القوى الإبداعية الفردية عند
عظماء الرجال الاستثنائيين وأن نميز فى البيئة الاجتماعية تيارات عديدة
متوازية ولكنها غير سائرة على الدوام فى اتجاه واحد . وتزعم المدرسة
المغاصرة لدركايم - وبحق أيضاً - أن الضغط السامى للمجتمع من
« مستوى آخر » غير مستوى المؤثرات المادية أو السيكولوجية ، فى
حين أن طبيعة تين تتجه إلى وضع كل المؤثرات على مستوى واحد .

الزوعية الحيوية عند جويو : شدة الحياة :

رأينا من قبل كيف يقيس جويو كل قيمة فنية عن طريق شدة

الحياة التي يفترضها في مؤلف هذه القيمة وفي المتفرجين عليها وفي شخصياتها . وهذا الإشعاع إذاً ، واشتد انتهى إلى تجاوز الفرد تماماً كما يحدث للحب - حسب أمنيات الطبيعة :
الفن ، هو الحب .

إننى عند ما أرى الجميل ، أتمنى أن أكون اثنين .

« إن العبقرية قوة للحب ومثلها مثل كل حب حقيقى تميل فى همة إلى الإخصاب وإلى خلق الحياة » « وقد ظهر لنا أن التضامن والتعاطف بين أجزاء الذات المختلفة يكونان الدرجة الأولى للانفعال الاستطيقى ؛ وسيظهر لنا التضامن الاجتماعى والتعاطف العالمى على أنهما مبدأ الانفعال الاستطيقى الشديد التعقيد والسمو » .

والحق أنه برغم ما فى بلاغة جويو من إغراء وغنائية فإنها ليست ذات معنى بالنسبة للاستطيقا ولا بالنسبة للعلم الاجتماعى . فهذه السوسيولوجية الحيوية التى يقول بها جويو ليست إلا امتداداً للسيكوفسيولوجيا ولم تنزل مبنية على أساس المبدأ الفردى للذة الشخصية .
« الفن الحق هو ذلك الفن الذى يعطينا الإحساس المباشر بالحياة البالغة الشدة والبالغة الامتداد جميعاً ، الذى يعطينا الإحساس المباشر بالحياة

الأكثر فردية والأكثر اجتماعية في نفس الوقت»، ومن ناحية أخرى تلجأ هذه الاستطبيقية في كل لحظة إلى قيمة خارجة عن المجال الاستطيق وتعتد عليها. ويرى جويو مثلاً - تماماً كما يرى الأديب المتصوف - تولستوى والفيلسوف الوضعي كونت والمفكر الاشتراكي پرودون - أن كل ما يوحد الناس جميل وأن كل ما يهدف إلى إضعاف الرباط الاجتماعي قبيح. ومن مثال هذا النوع الأخير «ابثذالية» زولا، والرقعة الرقيقة عند الرمزيين. ويرى «أن أدب التدهوريين - مثله مثل أدب غير المتزنين - يتميز بسيطرة الغرائز سيطرة تهدف إلى تفكيك المجتمع ذاته، وأنه يكون لنا باسم قوانين الحياة الفردية أو الجمعية الحق في الحكم على هذا الأدب»^(١). إن ذلك يعنى خلط الفن والأخلاق والدين.

(١) كان أوجست كونت يحقّر باسم «قانون الأحوال الثلاث» الفن «الميتافيزيقي» أي النقدي السلبي الذي عرفه القرن الثامن عشر في فرنسا. وكان پرودون يعجب خطأ بكورييه لأخلاقية فرشاتة اتباعاً لهذا التعريف: «الفن تمثيل للحقيقة سامياً إلى المثالية يقصد تحسيناً كالياً للنوع». أما تولستوى الشيوعي الديني فقد أهدر الفن كله تقريباً متهماً إياه بالارستقراطية ولم يعف من ذلك الإهدار إلا أقصوصتين إنسانيتين صغيرتين فقط من مؤلفاته الفنية الخاصة.

واللادين وحتى العلم بعضها مع بعض . وإث من العواطف الفردية، بل من العواطف المضادة للمجتمع، ما يمكنه بجدارة أن يكون است تطبيقاً أو على الأقل أن يكون كذلك في بعض فترات التطور الاجتماعى ولأسباب جماعية .

٣ - التصور الحقيقى للاستطبيقا السوسولوجية :

افترضنا افتراضاً مجرداً حتى الآن أن فى إمكان سيكولوجية فردية أن تقيم قياً است تطبيقية ملموسة، ولكننا كنا فى كل لحظة نجدنا مضطرين إلى الإشارة إلى أثر الوقائع الجماعية . فالانسجام أو اللا انسجام اللذان يكون على أساسهما الجمال والقبح هما علاقات أكثر تعقيداً وتشابكاً مما ترى النزعة الفردية : أشياء لها تاريخ ، أشياء تتطور فى الحياة الجماعية للإنسانية .

والجمال المعمارى ليس « قطاعاً ذهبياً » عاماً شاملاً من الوجهة النظرية لكل شىء فى كل مكان - بل الجمال المعمارى يتركز إما فى القاعدة plate-bande أو فى العقد المستدير أو العقد القوسى المكسور أو فى الخطوط المموجة أو الممتدة فى الأساليب الحديثة ، أو فى التماثلات.

أو بعض الالتماثلات وكل هذا يحدث حسب تطورات تقبل الناس ، وهذا التقبل ليس عمومياً برغم حرته ، بل جماعى لأنه منظم مضبوط بطريقة اجتماعية .

أما دور كل فرد على حدة فليس هناك ما يبرر التفكير في التقليل منه ؛ فإلى الفرد ترجع حتماً القوى الإبداعية والتنفيذات المختلفة في التنظيم والتطور الاجتماعى . ولكن هذا لا يرجع إلى الفرد كفرد أى بوصفه مستقلاً عن الآخرين ، بل يرجع إلى الفرد الاجتماعى أى المتشبع - من قبل - بروح الجماعة التى يتوجه إليها بإبداعيته والمعبر عن هذا الروح والذى لا يرضى حاجات هذه البيئة إلا لأنه يحس بها إحساساً شديداً يفوق إحساس الأفراد العاديين .

وقد كان لمدرسة دركايم وليفى بريل السوسيولوجية الفضل الأكبر في الإشارة في قوة إلى الصفة النوعية التى للحقائق الاجتماعية التى تخلق فوق الحقائق الفردية . ولكن البعض استطاعوا أن يلوموها على أنهما قد بالغتا أحياناً في سلبية الفرد داخل المجتمع كما بالغ الفرديون - على العكس منهما - في سلبية المجتمع أمام الإبداعات الفردية لعظماء الرجال . والحق أن للفرد ومجموعته ، أو لنقل إن الميول الفردية والميول الاجتماعية

بداخل الفرد توجد على شكل مجموعتين من القوى المتواجهة أو نوعين من الحقائق الفعالة على الدوام تتجاذبان بعضهما مع البعض النشاط والتفاعل فلا تنتهيان من ذلك . حقيقة أن في كل منعطف من منعطفات التاريخ نرى فناً عبقرياً يحدث تطوراً جمعياً في اتجاه جديد أو يؤسس مدرسة جديدة أصيلة . غير أن المؤرخ النابه يلاحظ من أول نظرة أن كل ما يدعى أنه جديد ليس جديداً في هذا التطور أو هذه الثورة التي ليست في حقيقتها إلا تأليفاً من المحاولات الجزئية المنعزلة التي قام بها كثير من السابقين . ويلاحظ أن هذا العمل ليس فردياً كامل الفردية، لأن العمل العبقرى هو على الخصوص العمل الذى يأتى فى حينه ليسد ثغرة بدأ العقل العام - وقد بلغ حد التشبع مما أنتج - يحس بها إحساساً جعله يشيح وجهه فى تعب وملل عن الأشكال المهلهلة المستهلكة من الفن .

ومثل الرجل العظيم كمثل الراعى يتأمر على قطعانه لأنه يعرف كيف يجعلها تتبعه جاعلاً من نفسه هو قطعياً أو على الأقل حيواناً قائداً لها . فإذا لم ينجح فى جعلها تتبعه فهو ليس الرجل العظيم . ومن الملاحظ أن الانتظار العام هو الذى يخلق الرسل فى ميدان الفنون وفى

المبادئ الأخرى ، وليست القيمة الفردية للرسل هي التي تولد الحاجات التي سيلبونها والتي تمثل الأسباب المبررة لوجودهم العظيم .

يقال : « إن الفن هو أنا ، والعلم هو نحن » ونحن نقول إن الفن أيضاً هو « نحن » ! بل إن عمومية العلم تشبه — بما لها من اللاشخصية — الشكل الفارغ المجرد عند كانط : الذي يعنى القانونية المجردة من الحياة والمشاركة لدى كل الناس الذين لا يحتكمون على شيء آخر يجعلونه عاماً / مشتركاً ؛ في حين أن العمومية النسبية للفن هي امتداد وانتشار محدود ولكنه واقع في بيئة حية . وليست هذه العمومية زيادة غير محدودة في عدد أفراد لا اتصال بينهم كما هو الحال في الجواهر الفردة عند ليبنتس ، إنها تعنى تنظيمياً لشخصية جماعية لها روح وجسد أو هي الإجماعية كما يقول جول رومان .

ويمكننا قياساً على « تحت الشعور » الذي يقول به علماء النفس أن نقول إن القيم الفنية توجد قوية فعالة ولكنها تكون تحت استيطيقية *subesthétique* مادامت فردية لأكثر ، بحيث تكون « العتبة الحقيقية للشعور الاستيطيقي » حقيقة اجتماعية بقدر ما هي حقيقة شخصية .

٢ — التنظيم الجمعى للفن

١ — الشروط الخارجة عن الميدان الاستطيقى للحياة الاستطيقية :

تفرض الحياة الجمعية على الفـكر الاستطيقى عدداً من الشروط الخارجة عن المجال الاستطيقى والتي تحدث فى الفن تأليفاً سامياً^(١) .

أول هذه الشروط ، الشروط المادية ؛ وهى وإن كانت ذات أثر كبير فى كل الفنون إلا أنها تظهر بوضوح أكثر فى فن العمارة . وحتى نرى إلى أى حد يكون أثرها واضحاً فى العمارة يكفى أن نذكر الأسطح المنبسطة التى تميز مباني جنوب فرنسا والأسطح المائلة والمدافئ التى لا يخلو منها مبنى من مباني الشمال ، ثم استعمال الخشب أو الطوب أو الرخام أو الجرانيت ، الذى يتحكم فيه نوع الأرض التى يقام فيها البناء ، ويدخل فى هذه المواد أيضاً الإنتاج الصناعى للحديد والزجاج والأسمنت المسلح وهى مواد لها من القدرة ما يمكنها من تغيير أساليبنا

المعمارية القديمة : فبفضلها سيصبح النموذج المفضل لعمود معدنى شديد المقاومة والمرونة فى الوقت نفسه ، هو عصابة مغزلية من العروق المنورة بدلاً من العمود الإغريقى المأخوذ أصلاً عن جذع الشجر أو العمود القوطى المقام ليناسب مباشرة قواعد من الطوب^(١) .

والمادة تخضع على الدوام للتغير بفعل الحرف المختلفة ، وهذا التغير يمثل شروطاً جديدة خارجة عن الميدان الاستطيق وتتصف بالجمعية بل وتتصف أكثر من هذا بأنها فى المعتاد تكون منظمة . ويرى

(١) وهذه هى أهم مدعّمات وجود هذا الشكل من العمود المغزلى الحديث والذى ينبىء بمستقبل عظيم . أولاً : عموداً أو «صلبة» تتكون غالباً من عمودين على شكل T . توصلها مجموعة من القضبان القواطع ؛ ويمكن الحصول على أقصى درجة من الصلابة والمقاومة بإبعاد القطعتين الرئيسيتين نحو الوسط حسب بعض النسب الخاصة ؛ وبتقريبهما من كلا الطرفين اللذين يتحركان مفصلياً على ركبة رقيقة من الصلب نصل إلى تسهيل التحركات التمددية الناتجة عن الحرارة وإلى تركيز خطوط الضغط تركيزاً مفيداً . وهكذا يمكن لهذه المواد الجديدة التى يفرضها سير الحضارة أن توحى بأشكال جديدة سوف تصبح بدورها أشكالاً « معبرة » كالأشكال القديمة رغم تفور الجمهور منها لأول وهلة (وتظهر هذه الأشكال فى القاعات وفى عقود وأعمدة الكبارى المعدنية . . . الخ) .

كارل بيشر Karl Bücher أن كل الإيقاعات، الفنية وعلى وجه الخصوص الأوزان المختلفة لكل أنواع الشعر، قد تولدت من النظام الطبيعي لبعض الأشغال أو الأعمال ذات الإيقاعات، وهذه الأشغال أو الأعمال غالباً ما تكون جمعية، وتتمثل على سبيل المثال في الأغاني والرقصات الشعبية الترديدية التي يؤديها القائمون بالحصاد أو المشتغلون بالجذب بالحبال أو بالتجديف. وليس من شك في أن الأساليب المختلفة في فنونا الزخرفية مدينة - إلى حد كبير - إلى التشبيكات الهندسية لأعمال الخيثران البدائية الغنية بتقاليدها وبوصفاتها المصنعية.

كما أننا لو نظرنا من وجهة نظر أعلى مما سبق إلى الأمر لألفينا أن تنظيم الاتحادات الحرفية ثم إلغائها يفسر بعض الشيء تطور الأساليب الزخرفية ثم اختفاءها بعد اندلاع نار الثورة الفرنسية بقليل، تلك الثورة التي ما كادت تقوم حتى ألغت منظمات الحرف وألغت معها تقاليدها الفنية وحاجتها للذوق الخلاق.

ومن جهة أخرى فآثر الطبقات الاجتماعية والحياة السياسية أثر معروف. فالمجتمع يتطلب وينتج فناً يختلف باختلاف كونه مجتمعاً استعبادياً أو ملكياً أو أرستقراطياً أو بورجوازيّاً أو ديموقراطياً. ويتوقع

پرودون والاشتراكيون انقلاباً في كل الفنون إذا خمد « الصراع بين الطبقات » وأن هذا يؤدي إلى اختفاء أو تحول موضوعات غرامية كثيرة مبنية على تقاليد الطبقات الحالية ويؤدي إلى اختفاء الفن الخصوصي أو الأناني ثم إلى تنظيم « ترف عام » ضخم هو الفن الشعبي الحق ، هو « الفن للجميع » ، الفن الذي ينفذ في حياة المهن ليسهل مهماتها ومسئولياتها وليجعلها محببة إلى نفوس العمال القائمين بها - حسب ما كان يتمنى رسكن . ويمكن أن نضع في الجهة المقابلة لأمنية رسكن « نظام تايلور » الأمريكي الذي يصنع حتى الفن نفسه - على عكس رسكن - ويصنف كل شيء في العمل في طبقات ويضعه في مجموعات سلسلة يختص كل عامل في جانب خاص منها لا يخرج عنه ، مما يؤدي إلى فقدانه الشغف والاهتمام .

والنظم الدينية تؤثر أقوى الأثر على النظم الفنية ويكون هذا التأثير مباشراً في الحضارات البدائية حيث نرى أن كل ما هو اجتماعي ديني نتيجة لانعدام فكرة تقسيم العمل الاجتماعي . ويكون هذا التأثير غير مباشر فيما يلي ذلك ، فالأثر الديني غير مباشر عندما يستبقى أشياء من التقوى ومن ذلك Xoana العتيقة المتناقلة - حتى فترة التدهور

الإغريقى ثم الأساليب الرومانية الحديثة والقوطية الحديثة فى القرن التاسع عشر. وفى إمكان أمر ما من أمور الحياة الدينية أن يقلب فنوناً بأكلها : مثال ذلك تحريم الصور خوفاً من الطواطم أو من الوثنية كما هو الحال عند اليهود والمسلمين وعند محطى الصور iconoclastes ومن قبيل هذا أيضاً الإقلال من الزخارف وحتى من العناصر الدينية فى الفنون التشكيلية والإكثار من غنائية التوراة ومن التريديية الجماعة لدى الپروتستانت .

ويقدم التنظيم العائلى إلى الفن نماذج مختلفة من الحياة العاطفية، ويقدم إليه كذلك جماهير وفنانين تربوا تربية مختلفة بعضهم عن البعض الآخر نتيجة كون العائلة خاضعة لنظام الزواج بأكثر من واحدة أو الزواج بواحدة وحسباً إذا كان الأبناء يظلون تحت الوصاية فترة طويلة أو قصيرة وتحت نظام كثير أو قليل الاستبداد ثم حسباً إذا كانت النساء يختلطن بالرجال أو ينزوين فى الحريم أو فى الجناح الخاصى المنعزل . وقد لاحظ رود Rod السويسرى أن الأدب الفرنسى الحديث « أدب عزاب » ولا شك أن هذه الحقيقة تفسر بعض صفاته التى يدهش لها الأجانب بل قد يجدون فيها ما ينفروهم ،

وتصدق هذه الملاحظة أكثر ما تصدق على أدب قروننا هذا الذى يتميز بالتطرف وبظهور كثير من الإباحات الفاضحة فى ميدان اللذة .

والأسرة - قبل كل شئ - هى النظام الاجتماعى للفرصة الجنسية ، لهذا كان الترف الخاص بهذا النظام الجنسى وحده يترتب غالباً من الصورة الخيالية للفن نظراً لأسباب اجتماعية ، وفى نفس الوقت لأسباب نفسية جسمية (سيكوفسيولوجية) فى حين نلاحظ أن التنظيمات الاجتماعية الأخرى لها صور من الترف أو اللعب أكثر مادية وأكثر خروجاً عن الميدان الاستطيقى ، ونقصدها بالرياضات وألعاب المهارة والمعارضات السياسية والبدع الدينية .

ومن هنا كان اهتمام الفن بالحب خارج العائلة واهتمامه بالخطبات المرفوضة وبالعلاقات الممنوعة وبالانحرافات المختلفة ، وتكون مهمة الفن فى هذه الحالة هى جعل ترف حياة وجدانية لا يحتملها التنظيم العائلى فى أشكال أخرى متمشية مع الحياة الاجتماعية ، ويكون ذلك فى شكل صور . وهذا نوع من « تطهير الانفعالات » كما يقول أرسطو

أومن « التسامى بالغرائز الفاسقة التى كبتتها الرقابة الاجتماعية » كما يقول فرويد .

وأخيراً تؤثر الاتجاهات العقلية التى تسير حسب حركات التعليم العام والخاص ، على الثقافة الاستطبيقية لأمة من الأمم . فالأدب الحالى أو أدب الأجيال المقبلة يتأثر عاجلاً أو آجلاً بمشاحنات الجدال التربوى الذى يتجدد باستمرار بين الداعين للقديم وأنصار الحديث وبين أنصار اللاتينية والداعين للإغريقية وأنصار اللغات الأجنبية والفنون الترفيهية والرياضة .

الاستقلال الذاتى النسبى للفن ، النظام الاجتماعى للترف :

ولكن الفن يكون من كل هذه المواد الخارجة عن الموضوع الاستطبيقى تركيباً استطبيقياً أى تركيباً يتميز بصفات نوعية خاصة وقيم لا تعرفها هذه المواد عندما تكون منعزلة بعضها عن بعض . إذن فمن الحق أن نقول إن لهذا التركيب نوعاً من الاستقلال الذاتى .

والثقافة الاستطبيقية لها أولاً أثر خاص على النظم الخارجة على الميدان الاستطبيقى : مثل الأثر الذى يمكن أن يكون لكل ترف

أو لعب على الجانب الضرورى الجاد من الحياة ، هذا الأثر فى الحقيقة أقل من النشاط المقابل له ولكنه لا يقل عنه واقعية . فقد تغيرت الوثنية القديمة - وكانت نصف طوطمية - أكبر التغير بفعل الشعراء والنحاتين وأملى النفوذ الفنى للإغريق أكثر من موقف على الرومان الغالبين . ومن ذلك موقف نيرون الذى أعلن بحركة تمثيلية أن إقليم « أكابي » حر فى نطاق الإمبراطورية . وأسهمت الروائع الفنية فى إيطاليا فى تهذيب العادات والطباع الفرنسية فى القرن السادس عشر نتيجة اتصال الجيوش الفرنسية بثمار النهضة الإيطالية التى بدأت فى إيطاليا قبل فرنسا .

هذه الأمثلة التى سقناها تدل على أن أثر الفن - الذى أشرناه إليه - لا يؤدى بالضرورة إلى الميوعة والفساد كما قد حلا للبعض أن يقولوا خالطين الترف والراحة بالفن وناظرين فقط إلى الغالبين المنحطين الذين لم يستطيعوا أن يسلكوا المراحل التى كان من الضرورى أن يسلكوها حتى يتكيفوا وحضارة المغلوبين وقد بدأ التدهور ينجم عليها : مثال ذلك ما حدث للرومان فى الإسكندرية أو مع الترك فى بيزنطة ..

إن الاستقلال الذاتى النسبى للفن يتيح له أن يدخل فى علاقات مختلفة مع الحياة الجمعية كما قد فعل من قبل مع الحياة الفردية حسب ما ذكرنا من قبل. فالفن فى نظر الجمهور وفى نظر الفرد على السواء يمكن أن يكون ممارسة لموهبة خاصة دون أن يكون له من هدف سوى ذاته هو، ويمكن أن يكون فى نظرهم جميعاً انطلاقاً بعيداً عن العادات المحيطة، ويمكن أن يكون سموً لهذه العادات إلى المثالية، ويمكن أيضاً أن يكون مطهراً لها. ولكن الفن - برغم الأحكام التقليدية السائرة - بعيد أكثر البعد عن أن يكون غلى الدوام تكراراً لهذه العادات الراهنة !

صحيح أن الأدب المثلثى العديم الطعم المطهر بإسراف كما تعرفه « حلقات الحب » فى العصور الوسطى هو أدب الأجيال الغليظة وهو الأدب الذى يناسبها أوقع المناسبة. ولكننا نرى أيضاً أنه فى الوقت الذى كانت فيه الأزمات السياسية والعسكرية تحيط بفرنسا من كل جانب أيام الثورة الفرنسية كان الفن ينتج الرعويات الشعرية والموسيقية والتشكيلية. بينما لم تظهر الرومانسية المضطربة إلا وسط السلام الطويل البورجوازي الذى عرفته فرنسا فى عهد إعادة الحكم الملكى وعصر (١٠).

لويس فيليب . بل إن عصر الجمهورية الثالثة في فرنسا الذى كان بالنسبة لكل النظم أكثر العهود بعداً عن الدين ، إذا قارناه بأى عصر آخر من عصور تاريخ الفن في فرنسا لوجدناه أكثرها تميزاً بالأدب الكاثوليكي المحدث المهاجم وبظهور أول « صالونات دينية » و « مراسم الفن المقدس » وبانتشار فكرة العودة إلى الدين في البيئات الفنية . ثم بالرغم من أن هذا العصر كان عصر ديموقراطياً متملقاً للشعب فإنه أتاح فرص النجاح لكثير من الأعمال الفنية الغامضة الدقيقة التى أنتجها الرمزيون والتدهوريون والديبوسيون والتكعيبيون . والمستقبليون والتعبيريون والسرياليون ، وكلهم من مذاهب عكس الفن الشعبى !

وهكذا نرى إلى أى حد يتعرض مؤرخ الفن للخطأ حينما يريد أن يكون من الأعمال الفنية صورة لما كانت عليه عادات شعب غير معروف . تكاد هذه الأعمال الفنية فى أغلب الأحوال تصور عكس هذه العادات والنظم بدلاً من أن تكون صورة صادقة لها !

وإذا قلنا إن الفن فى الحياة الاجتماعية والحياة الفردية نظام فينبغى ألا ننسى أنه نظام للترف أو للخرافة وأن وظيفته هى أن يلعب فى حرية حول الحياة الجادة ويجعلنا نستمتع بهذه الحرية . وليس من شك فى أن

الأخلاقية الضيقة ستبهرم من ذلك وستجد فيه انتهاكاً لها ، ولكن ثمة أخلاقية سامية ستعطى اللاعب نصيبه الحق في حياة منسجمة ولا تنازعه هذا النصيب نزاع الحقد والغيرة ^(١).

والترف إذا اتخذ شكل الراحة المرفقة أو شكل التظاهر المثير المحقق فلن يعدو أن يكون أنانية لا أخلاقية وغير اجتماعية في كثير من الأحيان . أما إذا عرف الترف أن يتحلى بحسن الذوق فهو لا شك مساهم في تربية الأفراد الذين يجعلهم يشتركون في نفس الإعجاب ويسهم أيضاً في جعلهم متضامنين متعاونين فيؤدي بذلك خدمة اجتماعية لا سبيل إلى إنكارها حتى في الوقت الذي يعتقد فيه أنه أناني محض . وإن الرجل الذي يجمع اللوحات الفنية في السريود مع ذلك أن تكون مجموعته مشهورة وأن تكون شهرتها حديث الناس ، وليس من شك في أن الشهرة شيء اجتماعي .

٢ - النظم الاستطبيقية في الحياة الاجتماعية :

لينبت كل المؤثرات الجماعية التي تمارس نشاطها في الحياة الاستطبيقية

بمؤثرات خارجة عن الميدان الاستطيق وآتية من الخارج إلى الفن .
فهناك نظم استطيقية حقيقية تمتاز بصفة أكثر نوعية ومنظمة تنظيماً
اجتماعياً ولا تأتي للفن إلا من الفن نفسه .

الضمير الاستطيق وأحكامه :

فهناك أولاً ضمير استطيق يمكن مقارنته بالضمير الخلقى ، فكلاهما
يصدر أحكاماً ويطبقها باسم سلطة عليا ، وإلا لما تجاوزنا فى تصرفاتنا
مستوى ما هو مقبول فردياً .

وقد رمز لهذا العلو بأسطورة شبه دينية لربة شعر أو لإله أولشيطان،
نوهى كائنات تفوق الطبيعة . وهذه الأسطورة - مثلها مثل الأساطير
الدينية البحتة - تعبّر إما عن ضغط الضمير الاجتماعى الحالى الذى يحس
أكثر الأفراد تمتعاً بالشخصية بأنه يتجاوزهم من كافة النواحي فى
المكان والزمان ، أو يعبر عن فرض شخصى يختص بمثل أعلى لتقدم
مستقبل لا يمكن أن يتحقق (أعنى لا يمكن أن يحقق لنفسه قيمة)
إلا بواسطة جمهور كامن أو جمهور سوف يأتى ولكنه على أى حال
له صورة جمهور ما .

وهناك « أمانة فنية » حساسة للضماير الرقيقة : والموضوع في الحقيقة موضوع شرف وكرامة فنية إذا كنا بحيال مراعاة قواعد اللعب مراعاة أمينة لا غش فيها، ونعني بذلك القيام بتطبيق أكثر قوانين التكنيك سرية بدون خداع أو تمويه حتى ولو كان الخطأ أو التمويه في العمل دقيقاً بحيث يمكن أن يمر دون أن يلحظه أحد . إنها مشكلة ضمير تصادف في العصور التجارية أناساً لا يحكمون باسم الأخلاق أكثر مما تصادف من ذوى الضماير المتمسكين .

أما الأحكام الاستطبيقية الجمعية فنعني بها النجاح والمجد والخلود من ناحية أو الفشل والنسيان والهزأة من الناحية المقابلة . وهذه الأحكام تؤثر حتى على الخالق البالغ الفردية الذي يظن أو يود أن ينتج أعمالاً فنية لنفسه فقط - تؤثر هذه الأحكام عليه بطريقة ما ، شعورية أو لا شعورية . فإن توقع هذه الأحكام وتمثلها في الذهن هو أقوى دافع يدفع الفنان الذي يستحق هذا الاسم بالرغم من أن هذه الأحكام كثيراً ما تكون وهمية . ثم إن المبدأ الذي تقوم عليه أحكام المتذوق أو الناقد هو ذوق جمهور موجود فعلاً أو جمهور ممكن الوجود في الماضي أو المستقبل في أرض الوطن أو في مكان خارجه .

هذا وينبغى الحذر من الخلط بين هذا الحكم الاستطيقى البحت وبين ما قد ينتج عنه من نتائج اقتصادية ، ذلك أنهما أمران لا تناسب بينهما البتة . فالنجاح الحالى لا يأتى على الدوام بالربح ، وكذلك الخلود بطبيعة الحال !

والحكم متشعب الانتشار ، فهو ينتظم فى البيئات الأكاديمية فى صورة الجوائز والانتخابات ، والحق أنه بالرغم من أن الأكاديميات تظل متمسكة ومتأثرة للنزعة التقليدية التى تظل فعالة بعد جيلها مما أدى إلى اتخاذ كلمة الأكاديمية academisme للمعنى السيئ المعروف ، إلا أن بعض الأكاديميات مازالت تحتفظ بنفوذ كبير فى هذا الميدان ، نفوذ بعضه فى وبعضه متأثر بالطبقة الاجتماعية الراقية . وقد ظل زولا ومدرسته يتقدمون إلى الأكاديمية مدى ربع قرن دون نجاح ، وذلك لأنهم كانوا يعتقدون أن عليهم أن يفعلوا ذلك بينما لم يجد إدموند جنكور سبيلاً إلى مناهضة الأكاديمية إلا إنشاء أكاديمية أخرى .

الجاهيز :

تتحكم فى الأحكام الاستطيقية التجمعات المختلفة للجمهور ، فمن هذا

تجمع مادی كثيف جداً يمثل في الجمهرة *la foule* ويتميز بأن أفرادها لا تكون لهم إحساسات مشتركة إلا بطريقة المصادفة العابرة . ومن هذه التجمعات تجمع أكثر تنظيماً يمثل في الجمهور *le public* الحقيقي وتكون أفرادها متجمعة كجمهور المسرح مثلاً وقد تكون متفرقة متباعدة كما هو الحال في جمهور الجريدة أو الإذاعة أو كجمهور فنان خاص ، فلقولتير جمهوره : القولتيريون *les voltairiens* ، وهناك الاستنداليون *les stendhaliens* ، والجليكيون *glückiens* والفجنريون *wagnériens* ، والديبوسيون *debussystes* المتعصبون . وهناك عالم العارفين الذي يكون صفة فنية ليست هي - إلا فيما ندر - الصفة الأرستقراطية الأشرافية أو السياسية أو العسكرية أو الدينية دون الحاجة إلى الإشارة إلى أرستقراطية محدثي الثراء الذين يصبحون بين عشية وضحاها حماة الفن . إن الأرستقراطية ليست إلا نظرية خيالية لعشاق الجمال التدهوريين .

ويتضمن كل تجمع « سيكولوجية جماعية » لا تختلط بالسيكولوجية الفردية لكل واحد من أعضاء هذا التجمع إلا اختلاطاً جزئياً . وقد أوضح تارد ولوبون *Tarde & le Bon* كيف أن التضامن

الذى يأخذ مكانه فى التجمع يقوى العواطف المشتركة بين الكل ويمحو الميول الشخصية المتنافرة الشخصية بأن يسلط بعضها على البعض الآخر، ومن هنا جاءت صفة العادية الضرورية إلى « الأنواع الفنية المشتركة » التى يمارس جمهورها - المتجمع - ويتأثر بالإيجاء الشديد الضغط كما فى حالة الخطابة وحالة المسرح . إنه الأثر العادى لسيكولوجية القادة والمنقادين ، الرواد والمقلدين الذى نراه فى القطيع البشرى ، بل إنه حتى عند ما يكون الجمهور متفرق الأفراد يجهل أعضاؤه الواحد منهم زميله نرى أن الفكرة العامة التى يتقاسمها الألوف إزاء نفس العواطف فى نفس اللحظة ، محور وتكيف وتنظم فكرتنا الشخصية : هذه هى الآثار الدنيا ولكن التى لاشك فى صحتها ومفعولها التى لصحيفة الأخبار وحتى للإعلان، هذه الأشياء التى غزت الفن نفسه بمهارة وخفاء ودعته إلى أن يصبح صناعيًا كما قد أصبح كل شيء .

التكنيك ، جوهر الفن :

ينبغى أولاً ألا نخلط بين التكنيك technique وبين الحرفة

metier .

أما الحرفة فهى الجانب المادى من الفن ، إنها الممارسة التقليدية العادية

التي يتعلمها المبتدئون وصبيان الفنانين ، هي ميكانيكية لا بد منها ولكنها ليست كل شيء وينبغي تجاوزها إلى ما بعدها لأنها جامدة وغير صالحة للعمل في كل الحالات الخاصة . إنها قائد أعمى يرفع التافهين فوق مستواهم ويهبط بالمتازين تحت قدرهم .

وأما التكنيك فإنه الحرفة الحية المتكيفة المتطورة تطوراً مستمراً ، إنه الوعي الكامل بكل نسبيات أى قيمة فنية بما في ذلك النسبيات البالغة الدقة والتي تعجز الحرفة عن تعليمها لأنها تتغير بتغير الموقف وبتغير الشخصية الفنية ، ولكن الإحساسية الذكية قادرة على الدوام على تكشفه وفي قدرة العلم أن يفسره وأنه سيكون في قدرة العلم يوماً أن يفسره . إنه المعنى وقد سما فوق اللفظ .

وأقصى انتصار تحققه الحرفة هو المهارة الأدائية التي هي في الحق بهلوانية ميكانيكية ليست من الذكاء أو الإحساس في شيء . أما المثل الأعلى للتكنيك فهو الفهم الأسمى الذي يتضمن الوجدان والحرية . فالماهر في الأداء الفني هو شخص استطاع أن يظل طول حياته تلميذاً مجداً واستحق بذلك أن يصبح أستاذاً ممتازاً وخطراً في نفس الوقت . أما الفنان فبعد أن يتعدى فترة التعلم الابتدائي - يظل مدى حياته

معلم نفسه ولا تكون له على الدوام قدرة على التدريس الجيد ، فاللاشعور صديق عظيم ولكنه أيضاً أستاذ ردى . إذن ينبغي - كما يقول رومان رولان R. Roland - أن نأخذ عظماء الرجال أمثلة تُتبع لا نماذج تنقل : ينبغي أن نفعل قدر ما فعلوا لا مثلاً فعلوا .

وحرفة الشاعر تقتصر على جعله يعد المقاطع التى عُرف أنها متساوية وعلى وزن قيمة القافية . أما تكنيكه فيوحى إليه بما لا تستطيعه الحرفة ، يوحى إليه : بالتماثل أو بالتعارض الطفيف بين جرّسات كل مقطع لفظى ، يوحى إليه بتكليف الأجزاء وبتسلسلات الإيقاع حسب شكل الفكر المنطقى وحسب قفزات العاطفة ، ويوحى إليه بالتجاوب الرقيق بين رنين الأصوات وبين الصور المقترحة : إنه يوحى إليه بما يحاول جرامونت Grammont وأصحاب الفونيتيكا التجريبية la phonétique expérimentale المعاصرة أن يجعلوا منها علماً ، وأن يكون كل ذلك متفقاً مع التطور الجمعى لصناعة الشعر الحالية ^(١) .

(١) الحرفة التى يتعلمها عازف الكمان عبارة عن اللعب حسب الفترات النظرية التى قال بها علماء الطبيعة أو حسب المزاج الميكانيكى للبيانو المصاحب للعازف . وهذه الحرفة هى ما يحكم عليه المستمع الحسن الذوق بأنه =

إن التكنيك هو الحرفة وقد اتخذت معنى أكثر علمية ومعنى آخر أكثر عمقاً في الحدس ؛ فإذا فهم التكنيك على هذا النحو فقط أمكننا أن نقول إن التكنيك جوهر الفن . التكنيك ليس الروتين الفني بل هو الفكر الاستطيقى ، ليس الفعل المنعكس بل هو الحرية . ففي العمل الفني الذى هو بمثابة الكائن الحى تكون الحرفة المكتسبة فيه هى

== « صحيح » ولكنه « بارد » وهو فى الواقع خطأ ولاشك . إن التكنيك الحقيقى للكمان عبارة عن توفيق كل فترة من الفترات على الوظائف الهارمونية أو اللاحنية الحقيقية ، ومثال ذلك تأدية العترات الثمانية أو الخماسية تأدية أكبر إذا كانت لحنية عنها إذا كانت هارمونية ، أو تقوية جذبات النغمات الحساسة وتذبذبات الأصوات المتناثرة فى الاتجاه الذى يتمنى فيه النظام النغمى الحالى هذه الطريقة برغم أن النظرية المجردة تجهلها وتهدرها نظراً لجهلها إياها . وهذه الألوف من البقايا الفروقية هى التى تسمى « بالتعبير » تسمية فيها كثير من المرامى الصوفية وما هذه الطفائف بكل بساطة إلا الصحة المتقنة للحقة وإن « جمال التعبير » لا يبدو أن يكون التكيف الجسم مع كل النسبيات جميعاً فى دفعة واحدة . والمؤلفون العباقة هم أولئك الذين لهم من الحدس والذكاء والجرأة ما يمكنهم من فرض جمال التعبير هذا الذى يفوت العلوم الإحاطة بتعقيده البالغ فى الواقع لا من حيث المبدأ .

الجسد والمثل الأعلى الخيالى هو الزوج ، أما التكنيك فهو الفن بجسده وروحه .

ويتخذ التكنيك صوراً أكثر خصوصية تبدأ أولاً بالأسلوب بالمعنى الشديد التشابك الذى تتكلم فيه عن الأسلوب الرومانى ، أو القوطى ، الشعرى أو النثرى ، بل عن أسلوب الكمان وأسلوب البيانو . وحسب ما سبق ينبغى ألا نقول مع بوفون Buffon (بالمعنى الواسع للكلمة) : « إن الأسلوب هو الإنسان بعينه » ذلك أنه - برغم بسكال - إذا توقعنا مقابلة مؤلف ثم وجدنا إنساناً لكان معنى هذا توقف الفن والوقوع فى اللبس . ولو أن بسكال كان من عشاق الجمال البحت لكان قال : « ولكن ذلك يكون على مستوى آخر » (١) .

(١) الصياغة الأسلوبية للغة أو لشيء طبعى هى تثنيتها حسب احتياجات ومقتضيات بوليفونية متصورة من قبل ، بوليفونية اتفاقية ، ويكون ذلك بواسطة إضافات وحذفات وتحويرات وتشويهات قد تصل إلى تغيير معالم الأصل . كذلك فى ميدان الفن التشكيلى عند التطوير يقتضى الأمر رغبة فى الزخرفة إلى حذف « أصوات » الامتداد المنظور والظلال حذفاً مشروعاً . وقد فعل البدائيون ذلك تقريباً عن جهل ، وفعله الشرقيون سراً وراء الدوق ، وفعله التكعيبيون اتباعاً لنظام مرسوم . أما الانطباعيون =

والأسلوب الكبير ينقسم إلى مدارس ، فثمة قانون للمركزة أو البلورة يجمع الفنانين والجاهير حول أستاذ كبير أو حول مدينة من المدن أو منطقة من المناطق ، فنجد مثلاً المدرسة الفلاندرية أو مدرسة باريس أو مدرسة رفايل ، وهناك على نطاق أضيق « المنتدى » *le cénacle* الرومنسى و « الصومعة » *la chapelle* وفريق هذه المجلة أو تلك أو حتى « دار » أو « عملاء » هذا الناشر أو ذاك أو هذا المدير المسرحى أو تاجر اللوحات أو منتج الأفلام فى عصرنا هذا التجارى .

والأنواع الأدبية أو الفنية هى تركيبات من مقتضيات مختلفة بعضها استطيقى وبعضها غير ذى موضوع استطيقيا . وتمايز الأنواع الفنية.

= فما كانوا ياتفتون إلا إلى مشكلى الضوء والحو متجاهلين «صوتين» عفت عليهما الموضة وهما : صلابة الأشكال والتأليف - كذلك المدارس المعاصرة بعد سيزان Cézanne تسقط غالباً من حسابها وعن قصد دقة الرسم مستخدمة نفس الحق الذى يستخدمه النحت والحفر بلون واحد عند ما يتجاهلان الألوان . بل قد حاول بعض الملونين الحديثين أن يلغوا من حسابهم كل موضوع أو شكل محدد دون أن يقبلوا - مع ذلك - الهبوط بفهم إلى مستوى الزخرفة البحتة . إنهم ينشئون سينوكرومية من مقام الأخضر *synochromie en vert* . مثل أولئك الذين ينشئون سيمفونية من

مقام «رى» *symphonie en ré* .

العامة والأنواع السامية مثل السكوميديا والتراجيديا بحسب الطبقات الاجتماعية لشخصيات هذه الروايات أكثر من تمايزها بحسب الاختلافات التكنيكية الحقة : فعاداتنا الديموقراطية هي التي تجعلنا نستغرب الملاحم البطولية والتراجيديات الأشرافية . أما الأنواع الفنية الدينية والتعليمية والرسائية فإنها أنواع مختلطة فيما بينها . ويرى برونتيير Brunetière أن هناك تطوراً في الأنواع الفنية ، وهذا يعنى أن النوع الفني يمثل حقيقة جمعية ليست عمل أى فرد منفرد مهما كان هذا الفرد من العبقرية ، وأن هذه التكوينات غير الشخصية تتحول وتتحوّل أثناء تتابع الأجيال مارة بمراحل مترابطة تخضع لقوانين الانتخاب lois de sélection . فقد حدث على سبيل المثال أن انتقلت الموضوعات والوظائف الاستطبيقية التى كانت للبلاغة الخطابية الوعظية الكنائسية فى القرن السابع عشر إلى الشعر الغنائى فى القرن التاسع عشر . إن تطور الأنواع الفنية حقيقة واقعة ولكنها ليست حقيقة فنية بحتة ، وسنرى فيما بعد أن هناك تطوراً أكثر استطبيقية يحدث فى تكنيك كل فن .

وعند أوطى درجة منه نجد الموضة ، وهى تمثل أكثر النظم الاستطبيقية اختلاطاً وأبعدها عن الثبات ، ذلك أنها على الخصوص أداة واضحة

للمميز بين الطبقات الاجتماعية، وتبين ذلك - مثلاً - القوانين التقشفية *les lois somptuaires* التي عرقتها العصور القديمة ، وتبينها كذلك السرعة المتزايدة في تغيراتها ، تلك السرعة التي تتأثر بكون المراتب الاجتماعية أقرب إلى التساوى وأبعد عن التمايز كما هو الحادث في أيامنا هذه . وفي هذا « التنظيم الواسع للترف » الذي هو الفن نرى أن الموضة هي « تنظيم الإسراف » ولكنها لا تكون « لا نظاماً » . بالنسبة له رغم ما يظهر من تغيراتها ونزواتها : ذلك أن هناك ما يحكمها ، هناك « قانون الموضة » بل إن ميدان الموضة ميدان تنجح فيه قوانين المحاكاة التي قال بها تارد *Tarde* ، فالموضة تنتقل عن طريق المحاكاة من أعلى إلى أسفل ومن الداخل إلى الخارج ومن الأكثر شخصية إلى الأكثر تفاهة .

وينبغي ألا نحتقر الموضة في الفن كل الاحتقار لأنها لا تلبث إلا فترة قصيرة ، فالأسلوب الزخرفي لا يبقى في المعتاد أكثر من جيل ، مثال ذلك أسلوب لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر ، كما أن أجمل المدارس الكلاسيكية إغريقية كانت أو لاتينية أو فرنسية لم تعيش لأكثر من جيلين . حقيقة قد يبقى منها شيء بعد انتهاء مدتها ؛

وهذا أمر آخر . إن الحطة الحقيقية للموضة مردها إلى السكرة المفرطة فى عدد المؤثرات الخارجة عن الميدان الاستطيقى ، وأهم هذه المؤثرات المؤثرات الاقتصادية التى تضع من الموضة صفتها الاستطيقية : فالحاجة إلى أن نغير بأى ثمن عادة أو شيئاً يكون قد انتشر وشمل العامة توحى إلى الاختصاصيين إفراطاً فى أشكال القبح الحقيقية يتقبلها النفاجون snobs فى سرور ما دامت فى نظرهم كبيرة التكاليف مرضية لغرورهم سائرة حسبما يشتهون .

٣ — التطورات الجمعية للفنون

١ — شروط التطور الخارجة عن الميدان الاستطيق

الفلسفة القديمة للفن :

ظن فيكو Vico في القرن الثامن عشر أن ثمة دورات زمنية متشابهة تتكرر باستمرار في تاريخ الفنون . وأتى أوجست كونت فعبّر عن ذلك بقانونه المعروف بـ « قانون الأحوال الثلاث للإنسانية » ذلك أن الفلسفة الوضعية لا ترى في الفن إلا نشراً شعبياً عاطفياً للحقيقة العامة ، وأن « الفاعلية الشعبية » هي « المحك الحقيقي للفنون الجميلة » . وقد عرّف هجل الفن بأنه « ظهور الفكرة l'idée » في صورة مجسمة وحسية : تكون رمزية في الشرق ، كلاسيكية في اليونان ورومانسية في الغرب المسيحي . وفي رأى هجل أيضاً أن « الرأى والرأى المضاد والتأليف بينهما thèse, antithèse, synthèse » هي إيقاعات ثلاثية تنظم سير كل فكرة ، وليست هذه الفكرة

فكرة شيء معين أو شخص معين بل هي الفكرة في ذاتها .
ونحن لن تنتقد هذه النظريات ، ذلك لأننا نعرف أن « فلسفة
التاريخ » القديمة هي ميتافيزيقا علم الاجتماع ، في هذه النظريات تختلط
القبلية l'a priori المنظمة بالوقائع كما تختلط الاستطيقا بما هو خارج
عن المجال الاستطيق في ارتباك براق يقدم مادة للتفكير ولكن في
صورة خطيرة . وإن علم اجتماع أكثر وضعية لجدير بأن يستوقفنا أكثر .
نشأة الفنون ؛ البدائيون :

درس عدد كبير من علماء السلالات ethnologue أمثال
جروس Groos الفنون عند الشعوب المتأخرة الموجودة حالياً ، وقام عدد
آخر من العلماء بدراسة الفنون في عصر ما قبل التاريخ ذلك العصر
الذي خلف لنا بقايا تشكيلية ترجع إلى العهد الأورينياسى . وترجع
التحف الممتازة التي لدينا في هذا الميدان إلى العهد المجدالينى .

والحق أن قيمة فنون القبائل البدائية لا تتناسب في شيء مع باقي
نواحي حضارتهم ، فهي تتضمن الترف والاستقلال الذاتى . وقد لوحظ
أن كثيراً من عصب الصيادين les clans de chasseurs
فنانون ورسامون أكثر امتيازاً من الرعاة ومن الزراع الذين يعتبرون في

مستوى حضارى أرقى منهم . فالمشاهد إذن أن فى المستوى الواحد توجد اختلافات كبيرة فى مواهب كل سلالة بالنسبة للتشكيل والموسيقى والشعر . وهذا الفن البدائى له - تقريباً على الدوام - غايات دينية أو حربية فهو بشكل طواطم طقوسية ويؤلف منشدات سحرية . ولكنه قلما يؤلف لذاته . أما صياغاته الأسلوبية المهوشة فإن لها فى الغالب معنى لا ندركها نحن ولا يدركها أصحابها أنفسهم بمرور الزمن . وهذا الفن أخيراً يجب أن يخلط الأنواع والفنون - على سبيل المثال - فى الرقصات الجمعية المسرحية أو الموزعة أوركسترياً أو المنشدة أو المؤداة بتعبيرات حركية أو المقنعة - وهى كلها الصورة الأكثر بدائية لكل فن ، الصورة التى تتولد منها الأنواع المختلفة فى المستقبل .

ولهذه الدراسات التى أصبحت الآن مزدهرة أكثر من ذى قبل فائدة تاريخية واضحة . ولكننا لا يمكننا أن نطلب منها رغم تقدمها أن تتوصل إلى الكشف الكامل القاطع عن أصل وطبيعة ووظائف الفن الخاصة . فالأعمال الفنية البدائية التى يمكن أن نعرفها ونرى أنها عريقة فى البدائية ، بعيدة أشد البعد عن التلقائية وعن السذاجة وعن النقاوة العذرية التى تنسب إلى مثل هذه الأعمال فى بعض الأحيان . هذه

الأعمال أعمال لها تاريخ ، أعمال مرت عليها مؤثرات وهجرات ، وأكثر من هذا أنها تكون أحياناً تدهور فن كان من قبل نامياً مترعراً . ثم إن جانباً كبيراً من هذه الأعمال أعمال غير نقية أو خارجة عن المجال الاستطيقى .

فموضوع النشأة المدعاة للفنون البدائية يجب ألا يكون في الاستطيقا الحديثة أكثر من مقدمة - مقدمة لامناص منها - للملاحظة ودراسة الأشكال الاستطيقية الأكثر تقدماً ونقاوة . إنها دراسة تمكنا - كما يقول ليفي بريل - من أن نشخص في هذه الأشكال المتقدمة البواقى البعيدة « لفكر بدائي صوفي سابق على المنطق » ، ونضيف نحن إلى هذه الأوصاف - « وسابق على الاستطيقا » . وقد ذكرنا من قبل لماذا لا نبحث في هذه العقلية البدائية وفي نهضاتها المتأخرة عن جوهر الفكر الاستطيقى ذاته .

٢ - قانون اختلاف مستوى القيم الاستطيقية ^(١) .

منذ قرن من الزمان وديماجوجية استطيقية منكورة للمراتب مستوحاة

(١) القانون هنا قانون امكانية واحتمال لا قانون ضرورة ، لأنه يتعلق بحقيقة كلية لاحقيقة عالمية .

من الرومانسية تدعو إلى وضع كل الأنواع الفنية في مستوى واحد ،
جميع الأنواع - « ما عدا النوع الملل » كما قد قال من قبل فولتير .
يقول هوجو :

« ليس ثمة كلمات وضعية ! ليس هناك كلمات عظيمة !
لقد ألبست القاموس القديم قبعة حمراء ! » .

ليس من شك في أن الترتيب السلمى للقيم يتطور ، ولكن هذا
التطور لا يمنع أن يكون من بين القيم قيمة أكثر أو أقل وضوحاً من
غيرها وأن يكون هناك فن عظيم وفن ضيع ، فن علمى مثقف أى مذهب
وفن شعبى ، أشكال حية أو موضة وأشكال أخرى محتضرة أو بطلت
موضتها . وهذه الظواهر الاجتماعية استيطيقية في جزء منها وخارجة
عن المجال الاستيطيقى في الجزء الآخر .

لذا كانت إحدى الحقائق البانعة الكلية في التطور الجماعى للفنون
هى المرور من شكل معتبر وضعياً واطياً إلى مستوى يعتبر عالياً أو هو
المرور المتبادل من أحدهما إلى الآخر . ثم إن « تطور الأنواع الفنية »
ليس فقط عملية تحول transformation فحسب وإنما هو أيضاً
عملية « تغيير في قيم » التكنيكات فإما تقدم أو ارتداد أو العكس .

والآن لنسأل : هل يمكن أن تظهر صورة من صور الفن ظهوراً مفاجئاً ضمن الفن العظيم لجيل من الأجيال ؟ لاشك أنه يمكننا إن حدث هذا أن نراهن في ثقة على أن هذه الصورة من صور الفن كانت موجودة من قبل ، موجودة في صورة مبهمة وخصوصاً على مستوى واطٍ . ففي الحياة الاستطيقية نجد أن ظهور أكثر الأجيال الفنية تلقائية وحدث الاحتفاءات الكاملة لبعض الاتجاهات ليس إلا قشرة ظاهرية وأن الحقيقة هي أن أمثال هذه الظواهر ليست إلا هجرات من صورة من صور الفن من مستوى قيمي إلى مستوى آخر . ففي الميدان الاستطيقى كما هو الحال في الميادين الأخرى « لا يضيع شيء ويفنى ولا يخلق فجأة وإنما يتحول من صورة إلى أخرى » .

وقد ظل الناس يبحثون زمناً طويلاً في الأشكال الأدبية للشعر اللاتيني وهي أشكال موزونة عروضياً أو مبنية على عدد ثابت من الأقدام *pieds* أو الشطرات غير المتساوية ، ظلوا يبحثون فيها عن أصل الشعر الأدبي الفرنسي وهو شعر مقطعي أو مبنى على عدد ثابت من المقاطع معروف أنها متساوية ، فذهبت أبحاثهم أدراج الرياح ولم تنته إلى نتيجة لأن هذا التطور الذي انتهى إلى الشعر الفرنسي بدأ

بالشعر الشعبي اللاتيني وهو شعر مقطعى نعرفه أسوأ المعرفة وكانت
حائقة الاتصال بينهما - وهذا احتمال - الأنشودات الطقوسية
المسيحية (١).

(١) أمثلة أخرى : كان فولتير يرى على المسارح الشعبية الفقيرة فى الپون
نصف Le Pont - Neuf التهريجيات البشعة les farces monstrueuses المشثومة
« للإنجليز البرابرة » . وإنا لنجدها أيضاً فى ذلك الوقت نفسه فى روايات
الفروسية وروايات اللغامرات العاطفية وروايات الجنيات والرعاة والمحاربين
أوالقى كان يقال عنها إنها تاريخية . لقد بقيت هذه التهريجيات البشعة منذ
القرن الثالث عشر الذى خلقتها بعد أن « خلق » أغنيات الممارك
les chansons de geste والقرن الخامس عشر الذى استعادها حية ولا يزال
الناس يستحيونها ويستعيدونها . فحفظت لها « المكتبة الزرقاء » والتداول
الأريافى شعبيتها حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وكان ذلك فى الروايات
المسلسلة التى اشتهرت فى ذلك الوقت وورثتها Le Grand Cyrus ، L'Astrée
فكانت جديرة بالوراثة . وكانت الرواية بصفة عامة ينظر إليها على أنها
نوع فى واط ، فلما مات العصر شبه الكلاسيكى ضعيفاً هزىلاً تجرأ بعض
الشباب الموهوبين على أن يدخلوا فى زمرة الفن العالى المتعب عناصر
كانت حتى ذلك الوقت موضع تقدير كبير ولكنه كان تقديراً واطى
المستوى : وهذا هو نصف سر نشأة ونجاح الدراما والرواية والغنائية
والرومانسية .

وقد تمت البوليفونية فى العصر الوسيط بإدخالها فى الفن الكنائسى =

أما تغير المستوى في الاتجاه العكسي فيرى في كثير من التدهورات والبقايا الحية ، فعدد من الرقصات القروية ومن الألحان الشعبية هو في الأصل أشكال قديمة من فنون الصالون أو البلاط ، وقد بطلت موضتها منذ زمن طويل في نظر البيئات الأرستقراطية التي سبق لها أن جذبتها وبقيت في الأقاليم الريفية البعيدة منكشئة في استعمال محلي . وهذا الكلام يصدق على أغلب القطع التي يقال إنها شعبية في المسرح البريتوتي والباسكي ، فالقطعة المسماة في « ضوء القمر » هي من تأليف النديم الرقيق لولي Lully ، والقطع الذائعة في قاعات الموسيقى في مونت كارتر الآن ستنتقل بعد بضع سنين وتصبح شعبية لدى الصيادين الفرنسيين في كندا ، ولا شك أن ثمة خطأ واضحاً يقع فيه أولئك الذين يمتدحون

= الخااص موضوعات بعيدة عن الدين بعداً فاضحاً مثل « الرجل المسلح l'Homme armé » . وكانت ثورة الأوبرا الفلورنسية في حقيقتها - وراء مظاهر الهلينية - استخداماً للحن الشعبي المصاحب الذي كان المصري البوليفوني يحتقره . ثم المتتابعات les suites التي خرجت منها السوناتة والسيمفونية الكلاسيكية ليست إلا مجموعات من الرقصات التي كان الفن الراقى فيما سبق ذلك يستهجنها . ومن قبيل هذا أيضاً ما يحاوله بعض السيمفونيين الشبان هذه الأيام من مدينة جازباند الزوج الأمريكيين بتكييفه مع جو الكونشرتات الكبيرة عندنا .

في أيامنا هذه « الفن الشعبي » الذين يرون في هذه البقايا الحية التي تثقل حمل كل الفلكلورات إنتاجات ساذجة تلقائية فطرية يؤدي استخدامها المنعش إلى « عودة إلى الطبيعة » وبالتالي إلى تجديد فننا المسرف في العلمية .

٣ - قانون الأحوال الثلاث الاستيطيقية^(١) :

إن القانون الكبير للحركة الفنية هو الحاجة إلى عدم النقل حتى

(١) انظر :

Ch. Lalo : Esthétique musicale scientifique P 262 - 320

القانون الذي تقترحه هنا يختلف اختلافاً كبيراً عن « قانون الأحوال الثلاث » الذي قال به أوجست كونت والذي يود لو ينطبق على كل النظم الإنسانية وفقاً لتسلسل مستقيم يبدأ من أصل الإنسان . غير أن أصل الإنسان - إذا استدعى القول فيه توقع استثنافات وتسلسلات عديدة غير متجانسة تتوازي أحياناً وتتداخل أحياناً أخرى وتحدث في أوقات مختلفة في البلاد المختلفة والفنون المختلفة والوظائف الإنسانية العديدة القائمة بذاتها قياماً نسبياً . ولناخذ مثالا لذلك العصور التي يسميها مؤرخو الفنون « بدائية » (الملاحم الهندية والإغريقية والفرنسية ، وبدائيو التصوير الإيطالي والفلاندرى . . . الخ) هذه العصور لا تتطابق إطلاقاً والأنماط الاجتماعية التي توصف بأنها بدائية حسب ما يراه علماء السلاطات (قبائل الصيادين الأستراليين والهنود والبوشمان . . . الخ) . والحق أنه =

يمكن تجاوز عبودية المهنة تجاوزاً يتم عن طريق خلق أشكال جديدة ، ولهذا فإن كل جيل جدير بالحياة حياة استيطيقية يفضل شيئاً آخر غير الذى كان للجيل السابق . غير أن وضع القانون بهذا الشكل يجعله مبهماً سلبياً لأن الأجيال ينفذ بعضها فى البعض الآخر بواسطة انتقالات غير محسوسة ، ويظل اتجاه هذا التطور التحررى الضرورى الذى نتحدث عنه بعيداً عن التحديد بعداً يجعله غير مناسب لأهواء الموضة إلا أقل المناسبة غير متفق إلا أسوأ اتفاق مع قوانين الفن الحق ؛ غير أن تتبع تاريخ التكنيكات يؤدى بنا إلى تدقيق أكثر من هذا .

== ينبغى - فى سوسيولوجية نوعية نسبياً فيما يتعلق بالوظائف الفردية - أن تتميز الوظائف الاجتماعية المختلفة النوعية نسبياً بعضها بالقياس إلى البعض الآخر أى الوظائف الاجتماعية التى لا تتصادف نظمها وتطوراتها معاً بالضرورة . وقد أكدت الحربان العالميتان ١٩١٤ و ١٩٣٩ الاستقلال الدائى النسبى للفن : لقد أمكن لمصائب الحرب أن تصيب الحياة السياسية والاقتصادية لكثير من الدول بالاضطراب ولكنها لم تصل إلى مثل ذلك فى حياتها الفنية . قد تكون نجحت فى إبطاء مجرى هذه الحياة ولكنها لم تلتفها فى أعماقها ، فإن المدارس التى كانت موجودة قبل الحرب ظلت بعد أن وضعت الحرب أوزارها .

ولقد قرر أغلب مؤرخى الفنون المختلفة أن فترات التكوين والنضج والتدهور تتتابع الواحدة بعد الأخرى تتابعات قليلة أو كثيرة الانتظام . وهذه الحقيقة العامة هي ما يمكن أن نسميه قانون الأحوال الاستطبيقية الثلاث . إن كل فن سائر فى طريق نمو مستقل استقلالاً ذاتياً نسبياً لا توقفه أو تغير اتجاهه بعض الأحداث الخارجة عن المجال الاستطيقى ، هذا الفن يمر عادة فى مراحل ثلاث تتوسطها المرحلة أو العصر الكلاسيكى ويكون العصر قبل الكلاسيكى والعصر بعد الكلاسيكى طرفيها . وأهم ما يميز هذه الفترات الثلاث هو نقاء الأذواق وأمانة التكنيكات وفصل الأنواع ثم صفة الوضوح والعقل التى تتميز بها المؤلفات فى العصور الكلاسيكية . أما العصران المتطرفان فيتميزان بالإفراط فى الخلط و بانعدام النقاء أو بوجود تأثيرات معقدة مشكوك فى ذوقها . ويعتبر تاريخ الأدب الفرنسى أحد أمثلة النمو الاستطيقى الكامل الذى يمتاز التحليل فيه بأنه أوضح تحليل . فلو أخذنا فترة ما قبل الكلاسيكية لوجدناها تمثل العصر البدائى لأغاني المعارك الملحمية ثم نمر بعد ذلك فى فترة من التعقيدات الغريبة عند « كبار البلغاء les grands rhétoriciens » حتى نصل إلى فترة رد فعل

تتجه نحو البساطة والنقاء وهي فترة الممهدين للنهضة La Renaissance ويمثلها مثلاً جماعة « الپلياد » La Pleiade وهم بمدرسة كانت ما تزال مشبعة بكثير من التصنعات الغريبة على عبقرية اللغة .

وقد انتهت هذه الحركات العشوائية إلى العصر الكلاسيكي في القرن التالي، ثم أدت عظمة الكلاسيكيين الكبار - كما هي العادة - إلى ظهور فترة من النقل والخلط الأكاديمي بقي فيها الفن الكلاسيكي حياً ولكن حياته لم تكن حياة حقيقية ، وكان ذلك في القرن الثامن عشر ، قرن شبه الكلاسيكية .

ثم جاء رد الفعل الرومانسي فأعاد الحياة إلى هذا التكنيك المنهوك خصوصاً عند ما رفع إلى مصاف الفن العظيم الأنواع الفنية التي قيل عنها في الأجيال السابقة إنها ضيعة . ثم انتهى الهوج والسرف الرومانسي إلى مرحلة تدهور في الفترة التالية التي خلطت في غير تماسك الواقعية والرمزية ، وهما اتجاهان شقيقان متعاديان ينتجان مؤلفات غاية في التعقيد .

ثم تنقل الدائرة بعد المراحل الست لهذه الأحوال الثلاث وتنتهي كل إمكانيات الفهم القديم ولا يكون هناك بدء من السير في تطور

جديد بتجديد الاستعمال الفنى المألوف للغة وللأنواع أو الأساليب
تجديداً إلى أقصى ما يستطيع الإمكان . والحق أن المحاولات المبللة التى
يقوم بها كثير من « الفنانين الشباب » توحى وتمهد فطرياً لنقطة بدء
جديدة حقاً : فن أسلوب زنجنى أو تلغرافى بدون تركيب نحوى
إلى تصنيع الطفولة أو السذاجة الشعبية إلى تعقيدات طبوغرافية أو
مزاجات « بربرية » للأنواع الفنية - بل وحتى للفنون ذاتها - إلى شعر حر
ونظم جديدة لوزن الشعر ثم فوضى دادائية dadaïste وتحللات
مستقبلية futuristes وصخب الوجودية . وتتفرع أمام أعيننا من
حركة التدهور التى أعلنتها مدرسة مللارميه Mallarmé لجلجات
مؤلمة لفترة بدائية يمكن أن تبدأ منها دورة مقبلة سائرة على نفس الإيقاع
الثلاثى مؤسسة على فهم جديد للنثر والشعر لا يمكننا إلا بشق الأنفس
أن نحسن أشكالها النهائية .

وهذا الإيقاع الثلاثى ليس جامداً ولا واحداً فى كل الأحوال،
فالتتابع الكامل المنتظم للمراحل الست نادراً ما يلاحظ فى التاريخ
إذ أنه تحدث عثرات توقف التقدم وتوجد بقايا حية وارتدادات. وتشهد
على ذلك التطورات الملتحمة المتلاصقة للأشود الجريجورية والبوليفونية

وللهارموني الحديث^(١). فعندما تدهور الهارموني الحديث تبعه من يومنا هذا تخططات عشوائية ما زالت بعيدة عن الترابط والتماسك، فمن اقتباسات من الموسيقى الشعبية والأمريكية والزنجية والشرقية إلى إدخال دقات جديدة وضوضاءات إلى محاولات للتأليف اللانغمي والعديد الأنغام، وكلها محاولات تنبئ بفجر جديد محتمل لعصر بدائي

(١) في البوليفونية الصوتية vocale : البدائيون الفرنسيون ، الرواد الفلاندريون ، الكلاسيكية البالسترينية ، العصر المادريجالى الكلاسيكي الكاذب ، الرومانسية البوليفونية عند باخ وهندل - وقد أمكن تفادي التدهور في ذلك الوقت بصعود التلحين القديم (الشعبي كما هو على الدوام ، الجريجورى من حيث ما قد صار إليه بعد) إلى مرتبة الفن العظيم في الأوبرا والليد Lied والسوناتا والسيمفونية الحديثة : ومن ناحية النظام الهارموني le système harmonique يعتبر مونتفيرد Monteverde من البدائيين ، أما جلوك Glück فرائداً ، وأما موتسارت وبيتهوفن فكلاسيكيين ، ومندلسون Mendeleessohn فشبه كلاسيكي ، وبرليوز وقاجتر فرومانسيين ، وديبوسى Debussy تدهورياً - وسوف نرى من جديد طائفة من البدائيين تنكر بلاشك الثالث الهارموني القديم (النغمي ، السائد ، ماذون السائد tonique, dominante, sous - dominante) وتجتهد في أن تضع محلها (النظم اللانغمية atonal ، العديدة الأنغام polytonal ، والعديدة الإيقاعات polyrythmique) .

مبنى على فهم جديد للأشكال وأنواع وللعبادى نفسها فى الفن .
وهذه التطورات الكبيرة ليست فردية ولكنها اجتماعية ، فليست
هناك شخصية مهما كانت من العبقرية تستطيع أن تخلق حركة جمعية
فى جوهرها أو أن تخلق حركة دولية مثل الحركات الكلاسيكية
أو الرومانسية أو الأساليب القوطية والنهضة أو الحديثة . فى مقدور
هذه الشخصية فقط أن تضيف طابعها الشخصى إلى إنتاج هو فى
أصله اجتماعى .

وهذا التطور خاص بالاستطيقا ، برغم التداخلات العديدة التى
تربطه بتطورات الوقائع الاقتصادية والسياسية والدينية ذلك أن مراحل
هذه الإيقاعات المختلفة لا تتفق إلا فيما ندر وبالمصادفة ، فالامتياز والعظمة
الفنية لمدينة البندقية ينبثقان بتدهورها التجارى والسياسى . وقد تأخرت
الثورة الرومانسية فى فرنسا نصف قرن من الزمان عن الثورة السياسية .
وحدثت حركة الإصلاح الموسيقى الحديث فى اللحن المصاحب حوالى
عام ١٦٠٠ ، أى بعد ماضى قرن على الإصلاح البروتستانتى ، ذلك الإصلاح
الذى لم يُلحق بالنظام البوليفونى الموجود فى ذلك الوقت مشتركاً
بين الأديان والبلاد كلها إلا فروقاً طفيفة . كما أن حركة الإصلاح

الموسيقى هذه لم تحدث إلا بعد قرنين من النهضة الإيطالية في ميداني التشكيل والأدب^(١).

إن كل عمل من الأعمال الفنية إنما يكون في آخر المطاف نسبياً إلى هذا التطور الباطني للفن . وإن آخر سؤال ينبغي علينا أن نسأله لنحدد بطريقة منهجية قيمة من القيم هو: هل العمل الفني آخذ وضع نكوص، أو أنه بقية حية لاتجاه مضى، أو أنه في مكانه السوي في لحظة من لحظات الإيقاع الثلاثي للفن؟

وإن أعلى نهاية لسلم العلاقات التي يمكن أن ينتظمها قانون بعد الدراسة السيكلولوجية هو المستوى السوسيولوجي ، هذا السلم الذي ينتظم كل قيمة فنية أو جمالية في استطبيقاً نسبية .

(١) إذن فتطورات الفنون المختلفة لاتسير على الدوام معاً . فقد كان القرن السابع عشر في فرنسا القرن الكلاسيكي للتراجيديا والخطابة ، وكان القرن الثامن عشر قرن الأوبرا والسيوفونية . وما زالت فترة التدهور في الأدب والموسيقى المعاصرة مستمرة حتى الآن ، ولكن العمارة والفنون الزخرفية التي كانت مدفونة نصف ميته رهينة الخلط والنقل الأكاديمي طوال قرن أو نحوه قد صحت وازدهرت ازدهاراً كاملاً منذ جيل .

السلطات الثلاث الاستطبيقية :

إن ألعاب التركيبات البوليفونية للبناءات غير المتجانسة التي هي الفنون تنبع أولاً من التكوين السيكوفسيولوجي لكل فرد لديه هبة لبعض التكنيكات ، غير أن التمثيلات الجماعية les représentations collectives تمارس فيها ثلاث وظائف رئيسية تتجاوز كل شخصية حتى ولو كانت في غاية العظمة . وهذه الوظائف الثلاث هي : التشريعية والقضائية والتنفيذية .

السلطة التشريعية : ومهمتها وضع قواعد اللعب (أساليب - أنواع - مدارس) الخاصة بكل لحظة من لحظات التطور .

السلطة القضائية : ومهمتها الحكم على الجولات الراجعة أو الخاسرة المملغة أو المغشوشة (جمال - قبح - إسفاف - أكاديمية) وتأكيدهم النجاحات التي ضربت الرقم القياسي والمباريات التكنيكية (درر الأعمال الفنية الثابتة أو المهذرة القيمة أو التي رد إليها اعتبارها) .

السلطة التنفيذية : توجيه المكافآت والعقوبات الاستطبيقية (نجاح أو فشل حاليين ، نسيان أو عظمة متوقعة في المستقبل) .

ونظراً لعدم وجود آية وضعية للجمال الخيالى المطلق - الذى هو حدٌّ لا يمكننا إلا أن نهذف إليه ونسلك سبيله على الدوام دون أن نستطيع أن نبلغه أو حتى أن نعرفه وطبعاً دون أن نستطيع أن نحياه - فإن الوظائف الثلاث السابقة هى الضمانات الوحيدة التى يمكن التحقق منها لكل قيم الفن فى كل تطوراتها المعاشة فعلاً: وبفضل هذه الوظائف الثلاث لن تكون تقديراتنا خاصة بعقل وحيد فى الدنيا (وإلا لكان عقل مجنون) بل ستكتسب الموضوعية الوحيدة التى تناسب البناءات الروحية .



ختمام

وضع علماء الجمال مشاكلهم أحياناً على المستوى الرياضى أو الميكانيكى، وأحياناً على المستوى الفسيولوجى أو السيكولوجى، ثم وضعوها أخيراً من وجهة النظر السوسيولوجية، ولا شك أنهم على حق فى ذلك. ولكن بعض الشكاك والسطحيين قد وجدوا فى هذا الاختلاف دليلاً على التفكك والعجز فى حين أنه يعبر عن إفراط ثراء علم مبتدىء يتجه نحو هدف هو الانتظام، وهذا الاتجاه هو بلا شك أغنى وأصعب النظم الأخلاقية لدى الإنسانية.

وإن أعدى أعداء الاستطيقا عندما يحكم على قيمة ما من قيم للفن أو الجمال حكماً مبنياً على أساس إنما يسهم فى الاستطيقا بطرف سواء أراد ذلك أو لم يرد، وشبيه بذلك القول القول بأنه لا داعى لأن تكون هناك استطيقا، هذا القول هو تأليف فى الاستطيقا بل أكثر من ذلك هو تأليف لاستطيقا. ممتازة تحمل محل الرديئة التى استفكرت وأهدرت. إن الاستطيقا الحققة لا تستبعد من الآراء سوى التشبثية العقيمة وتعصب المدارس..

وإن التشابك الشديد بين الوقائع ليفسر لنا السبب الذي كانت من أجله الصورة الوضعية أو العلمية للاستطبيقا حديثة إلى حد كبير، ويفسر لنا كيف أن شخصية كل مؤلف تندس وسط التفاصيل الدقيقة جاعلة كل همها أن تثبت نفسها في مؤلف فني على الفن لا أن تختفى لتنتج مؤلفاً علمياً .

وفوق هذا الأثر الذي تحدثه في الاستطبيقا الصفات الفردية للمؤلفين نجد أثر الصفات القومية : فمن الطبيعي أن استطبيقا بلد ما ترجم وتعكس بطريقتها مزاج هذا البلد ترجمة شبيهة بما تفعله الفنون المحلية بطريقة أخرى . فالاستطبيقا الانجليزية والأمريكية تتسم بالبراجماتية والتجريبية التي تقف على طرف النقيضين مع المثالية الصوفية والعاطفية . إنها تفضل الوقائع الملموسة على النظريات العامة .

وعلى العكس من هذا تميل الاستطبيقا الجرمانية إلى التجريد المجتهد وإلى الاستنتاجات المذهبية ، وتهدف - على الدوام تقريباً - إلى الدخول ضمن النظريات الكبرى للعالم والبناءات الهائلة للميتافيزيقا أو العلم العالمى .

أما استطبيقا البلاد اللاتينية ، البلاد التي تتكلم الفرنسية والإيطالية

أو الإسبانية ، فإنها تقف موقفاً وسطاً كارهة للإسراف محبة للأفكار الواضحة ولشواهد الذوق محبة لذلك التعقل في الوجدانية المثقفة معتقدة أنها أكثر حكمة لأنها أقل غروراً وأكثر اهتماماً بالاتزان منها بالتفكير ومحترمة الوضوح والصفاء الذي تتميز به .

وأخيراً فإن الروح العلمى يُستخلص بعيداً فوق هذه المزايا القومية قادراً على توحيد هذه الشخصيات الفردية أو الجمعية في مثال واحد للمنهج والحقيقة وهما الأساسان اللذان يبنى عليهما العلم . وبهذه الطريقة يولد العلم ، ونقول « يولد » لأن الاستطيقا العلمية ليست حتى الآن حقيقة ولكنها في طريقها إلى بلوغ هذه المرتبة ، ولا شك أنها ستبلغها . لقد قيل - وهذا قول لا يبعد عن الحق - إن النظرية المجردة للفن تلائم ملاءمة خاصة الأجناس الفنانة من اجتهاد التي تحتاج لكي تفسر إلى أن تفهم وتحتاج لكي تعجب إلى أن تفسّر . من هذه الأجناس الألمان والأمريكان . ولكن هذه النظرية المجردة ليست بضرورة ملحة لدى الشعوب التي لها ذوق بالفطرة مثل الفرنسيين الحديثين ، بل أكثر من ذلك - إن مثل هذه النظرية قد تعوق الخلق عندهم إذ أن الإسراف في التفكير كثيراً ما يفسد الإلهام الحدسى صنواً للانتخاب أو قريب الغريزة العمياء والاندفاعات اللاشعورية .

غير أننا قد رأينا أن هذا الرأى السيكولوجى فيه كثير من المبالغة، وأن تطبيقه السوسيوولوجى غير سليم، فالتاريخ يدلنا على أن الإغريق منذ نضجهم والإيطاليين من وقت نهضتهم يربطون أحسن الربط فى شخص أفلاطون أو ليوناردو بين الاندفاعات الخلاقية والتفكير النقدى .

فى بعض الطبائع إذن وفى بعض لحظات التطور يدعم التفكير النقدى الاندفاعات الخلاقية ويوضحها . والمدارس الفنية الفنية فى أيامنا هذه تحيط نفسها فى عناية بإعلانات وبرامج أهدافها منهجية . وإن كان التزايد الحديث فى الإنتاج الاستطيق حقيقة عالمية فلماذا لا يكون الوقت قد حان - بعد المصائب والحن التى قاستها الأجيال الجديدة - لتتخذ فرنسا فى الحضارة المستقبلية مكان القيادة السلمية الذى كان لليونان بعد الحروب الميذية فى العصر القديم ؟



(١) المراجع

I. — HISTOIRE ET BIBLIOGRAPHIE DE L'ESTHÉTIQUE

- BASCH (V.), **Essai critique sur l'esthétique de Kant*. Alcan, 1896, 2^e éd., Vrin, 1927, in-8°, L-634 p. — *La poétique de Schiller*. Alcan, 2^e éd., 1911, in-8°, 352 p. — *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*. Alcan, 1934, in-8°, 413 p.
- BITES-PALEVITCH (M.), ***Essai sur l'esthétique allemande contemporaine*. Alcan, 1926, in-8°, 335 p.
- BORISSAVLIÉVITCH (M.), ***Les théories de l'architecture*. Payot, 1926, in-8°, 367 p.
- CASSAGNE (A.), **La théorie de l'art pour l'art en France*. Hachette, 1906, in-8°, 330 p.
- CROCE (B.), ***Esthétique* (trad. de l'ital.) (partie II). Giard, 1904, in-8°, 518 p.
- FELDMAN (V.), ***L'esthétique française contemporaine*. Alcan, 1936, in-16, 139 p.
- LALO (C.), ***L'esthétique expérimentale contemporaine*. Alcan, 1908, in-8°, 208 p.
- MUSTOXIDI (T. M.), ***Histoire de l'esthétique française (1700-1900)*. Champion, 1920, gr. in-8°, 240 p.
- NEEDHAM (H. A.), ***Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siècle*. Champion, 1926, gr. in-8°, 323 p.
- CHANDLER (A.), ***A Bibliography of experimental Aesthetics (1865-1932)*. Columbus (Ohio), 1934, in-4°, 25 p.
- HAMMOND (W.), ***A Bibliography of Aesthetics and of the Philosophy of fine arts (1900-1932)*. Longmans, New York, 1934, gr. in-8°, x-205 p.
- VURGEY, ***Bibliographia esthetica*. Bruxelles, Institut de Bibliographie, 1908, in-8°, 102 p.

(١) لم نذكر إلا أهم كتب الاستطيقا التي كتبت باللغة الفرنسية أو ترجمت إليها ، ولإكمال قائمة المراجع يرجع إلى المؤلفات التي تحوي قائمة مراجع هامة مذكورة في الهامش (وهذه المؤلفات أشرنا إليها هنا بنجمة *) أو مذكورة في تذييل (وقد أشرنا إليها بنجمتين **)

II. — ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE

- ARISTOTE, *Poétique, rhétorique, politique* (diverses traductions du grec).
- BALDWIN (J. M.), *Le pancalisme* (trad. de l'angl.). Alcan, 1913, in-8°, 331 p.
- BAUDOUIN (Ch.), *Psychanalyse de l'art*. Alcan, 1929, in-8°, 274 p.
- BAYER (R.), *L'esthétique de la grâce*. Alcan, 1933, in-8°, 2 vol., 634-583 p.
- BRAUNSCHVIG (M.), ***L'art et l'enfant*. Didier, 1907, in-8°, 400 p.
- BRAY (L.), *Du beau (origine et évolution)*. Alcan, 1901, in-8°, 294 p.
- CHALLAYE (F.), *L'art et la beauté*. Nathan, 1929, in 8°, 291 p.
- CROCE (B.), ***Esthétique* (trad. de l'ital.). Giard, 1904, in-8°, 518 p. — *Bréviaire d'esthétique* (id.). Payot, 1923, in-18, 182 p.
- DE BRUYNE (E.), *Esquisse d'une philosophie de l'art* (trad. du néerlandais). Bruxelles, Dewit, 1930, in-8°, 419 p.
- DELACROIX (H.), ***Les sentiments esthétiques*, p. 297-332 du *Traité de psychologie* de G. DUMAS, t. II, Alcan, 1924. — *Nouveau traité* (id.), t. VI, 1939, p. 253-315. — **Psychologie de l'art*. Alcan, 1927, in-8°, 481 p.
- DEONNA (W.), *Les lois et les rythmes dans l'art*. Flammarion, 1914, in-16, 187 p.
- GAULTIER (P.), *Le sens de l'art*. Hachette, 1907, in-18, 269 p., (illustré).
- GUYAU (M.), *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Alcan, 1884, in-8°, 264 p. — *L'art au point de vue sociologique*. Alcan, 1890, in-8°, 387 p.
- HEGEL (F.), *Cours d'esthétique* (trad. de l'all.). Germer-Baillière, 1840-1852, 5 vol. in-8°.
- JOUFFROY (Th.), *Cours d'esthétique*. Hachette, 1843, in-18, 478 p.
- KANT (E.), *Critique du jugement* (diverses trad. de l'all.), 1790. Vrin, gr. in-8°, 296 p.
- LALO (C.), **Les sentiments esthétiques*. Alcan, 1910, in-8°, 278 p. — **Introduction à l'esthétique*. Colin, 1912, in-16, 343 p. — ***L'art et la vie sociale*. Doin, 1921, in-18, 378 p. — *L'art et la morale*. Alcan, 1922, in-16, 184 p. — ***La beauté et l'instinct sexuel*. Flammarion, 1922, in-18, 189 p. — *L'expression de la vie dans l'art*. Alcan, 1933, in-8°, 263 p. — *L'art et la vie*, Vrin, 1939, 3 vol. in-8°.
- LAMENNAIS (F.), *De l'art et du beau*. Garnier, 1841, 354 p.

- LASCARIS (P.), **L'éducation esthétique de l'enfant*. Alcan, 1927, in-8°, 508 p.
- LOMBROSO (C.), **L'homme de génie* (trad. de l'ital.). Alcan, 1903, in-8°, 616 p., (illustré).
- MARITAIN (J.), **Art et scolastique*. Art catholique, 1920, in-12, 181 p.
- NIETZSCHE (F.), *L'origine de la tragédie. — Humain, trop humain. — Le crépuscule des idoles, etc.* (trad. de l'all.).
- PAULHAN (F.), *Psychologie de l'invention*. Alcan, 1901, in-16, 185 p. — *Le mensonge de l'art*. Alcan, 1907, in-8°, 30 p.
- PILO (M.), *Psychologie du beau et de l'art* (trad. de l'ital.). Alcan, 1895, in-16, 180 p.
- PLATON, *Phèdre, Le banquet, La République, Les lois [Grand Hippias], etc.* (diverses trad. du grec).
- PLOTIN, *Ennéades, I, V* (diverses trad. du grec).
- PROUDHON (P. J.), *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris, 1875, in-16, 380 p.
- RIBOT (Th.), *Essai sur l'imagination créatrice*. Alcan, 1900, in-8°, 330 p.
- SCHILLER (F.), *Lettres sur l'éducation esthétique, 1794-5* (trad. de l'all., 1855-1875).
- SCHOPENHAUER (A.), *Le monde comme volonté et représentation* (trad. de l'all.). Alcan, 3 vol. in-8°.
- SEGOND (J.), *L'esthétique du sentiment*. Boivin, 1927, in-8°, 155 p.
- SOREL (G.), *La valeur sociale de l'art*. Jacques, 1901, in-8°, 32 p. (*Revue de Métaphysique*, 1901).
- SOURIAU (E.), *L'avenir de l'esthétique*. Alcan, 1929, in-8°, 403 p.
— *L'instauration philosophique*. Alcan, 1939, in-8°, 414 p.
— *La correspondance des arts*. Flammarion, 1947, 279 p.
- SOURIAU (P.), *La suggestion dans l'art*. Alcan, 1893, in-8°, 348 p.
— *L'imagination de l'artiste*. Hachette, 1901, in-16, 288 p. — *La beauté rationnelle*. Alcan, 1904, in-8°, 506 p.
- SPENCER (H.), *Essais sur le progrès* (trad. de l'angl.). Alcan, 1877, in-8°, t. I, XXXII-415 p.
- SULLY-PRUDHOMME, *De l'expression dans les Beaux-Arts*. 1883. Lemerre, 1898, in-8°, 350 p.
- TAINÉ (H.), *Philosophie de l'art*. Alcan, 4 vol. in-18, 1865-1869. Hachette, 2 vol. in-16.
- TOLSTOÏ (L.), *Qu'est-ce que l'art ?* (trad. du russe). Perrin, in-16, 280 p., 1898 ; Ollendorff, 1898.
- VAN GENNEP (A.), *Le folklore*. Stock, 1924, in-12, 125 p., (illustré).
- VINCHON (Dr J.), **L'art et la folie*. Stock, 1924, in-12, 127 p. (illustré), 2^e éd. augm., 1950.

III. — ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE

- ARRÉAT (L.), *La morale dans le drame, l'épopée et le roman.* Alcan, 1884.
- AVELINE (Cl.), *Plus urals que soi.* Savel, 1947.
- BALDENSBERGER (F.), *La littérature : création, succès, durée.* Flammarion, 1913.
- BERGSON (H.), *Le rire, essai sur la signification du comique.* Alcan, 1902.
- BREMOND (H.), *La poésie pure.* Grasset, 1926. — *Prière et poésie.* Grasset, 1928.
- BRETON (A.), *Manifeste du surréalisme.* Kra, 1925.
- CLAUDEL (P.), *Art poétique.* Mercure de France, 1913.
- ESTÈVE (C.), *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire.* Vrin, 1938.
- GILSON (E.), *L'école des muses.* Vrin, 1951.
- GRAMMONT (M.), *Le vers français.* 2^e éd., Champion, 1912.
- HENNEQUIN (E.), *La critique scientifique.* Perrin, 1888.
- HYTIER (J.), *Le plaisir poétique.* Presses Universitaires, 1923.
- JOUVET (L.), *Réflexions du comédien.* Nouv. Rev. Critique, 1938.
- KONRAD (H.), *Etude sur la métaphore.* Vrin, 1939.
- KRAFFT (J.), *Esthétique de la poésie.* Vrin, 1948. — *Esthétique de la prose.* Vrin, 1952.
- LALO (A.-M. et C.), *La faillite de la beauté.* A. Michel, 1923, (illustré). — *La femme idéale.* Savel, 1947.
- LALO (Ch.), *L'art et la vie* (t. I, *L'art près de la vie*; — t. II, *Les grandes évasions esthétiques*; — t. III, *L'économie des passions*). Vrin, 1946-7. — *Esthétique du rire.* Flammarion, 1949.
- MARITAIN (R. et J.), *Situation de la poésie.* Desclée, 1938.
- MAURIAC (F.), *Le roman.* Plon, 1933.
- RENARD (G.), *La méthode scientifique de l'histoire littéraire.* Alcan, 1900.
- SERVIER (P.), *Les rythmes.* Boivin, 1930.
- SOREIL (A.), *Plaisir aux lettres.* Gembloux (Belgique), Duculot, 1950.
- VALÉRY (P.), *Œuvres.* Nouvelle Revue Française, 12 vol. (*Eupalinos, Pièces sur l'art, Variété I-IV, Introduction à la poétique*, 1938, etc.).
- VILLIERS (A.), *Psychologie du comédien.* Lientier, 1940. — *Psychologie de l'art dramatique.* A. Colin, 1950.
- ZOLA (E.), *Le roman expérimental.* Charpentier, 1880. — *Documents littéraires.* Charpentier, 1891.

IV. — ESTHÉTIQUE PLASTIQUE

- ALLENDY, BEUCLER, DULLIN, LANDRY, MAC ORLAN, MAUROIS, VUILLERMOZ, etc., *L'art cinématographique* [Film muet], 8 vol. Alcan, 1926-9, (illustré).
- ARRÉAT (L.), *Psychologie du peintre*. Alcan, 1892.
- BRAUN-LARRIERU (A.), *Le rôle social du cinéma*. Ciné-France, 1938.
- BRÜCKE-et HELMHOLTZ, *Principes scientifiques des Beaux-Arts*. Baillière, 1878 (trad. de l'all.).
- COHEN-SÉAT (G.), *Principes d'une philosophie du cinéma (Filmologie)*. Presses Universitaires de France, 1946.
- DENIS (M.), *Théories*. Occident, 1912. — *Nouvelles théories*. Rouart, 1922.
- FOCILLON (H.), *La vie des formes*, 1934. Alcan, 1939.
- GHYKA (M.), *Esthétique des proportions*. N. R. F., 1927. — *Le Nombre d'or*. N. R. F., 2 vol., 1931-3. — *Essai sur le rythme*. Nouvelle Revue française, 1938, (illustrés).
- GOULINAT (J.), *La technique des peintres*. Payot, 1922.
- GUASTALLA (P.), *Esthétique*. — *L'esthétique et l'art*. Vrin, 1925-8.
- GUERLIN (H.), *L'art enseigné par les maîtres* (Esthétique, Enseignement, Technique, etc.). Laurens, 7 vol. illustrés.
- HOURTICQ (L.), *La vie des images*. Hachette, 1927, (illustré).
- LALO (C.), *L'esthétique expérimentale contemporaine*. Alcan, 1908. — *Les grandes évasions esthétiques*. Vrin, 1947.
- LHOTE (A.), *La peinture*. Denoël, 1933. — *Parlons peinture*. Denoël, 1936. — *Traité du paysage*. Floury, 1939, (illustrés).
- LUQUET (G.-H.), *Les dessins d'un enfant*. Alcan, 1913. — *L'art et la religion des hommes fossiles*. Masson, 1926. — *Le dessin enfantin*. Alcan, 1927, (illustrés).
- MALRAUX (A.), *Psychologie de l'art*, 3 vol., 1948-50.
- MONOD-HERZEN(E.), *Principes de morphologie générale*. Gauthier-Villars, 1927, 2 vol. illustrés.
- OZENFANT et JEANNERET, *La peinture moderne*. Payot, 1925, (illustré).
- PAULHAN (F.), *L'esthétique du paysage*. Alcan, 1912, (illustré).
- RODIN (A.), *L'art*. — *Les cathédrales de France*. Colin, 1914, (illustré).
- RUSKIN (J.), *Les sept lampes de l'architecture* (1849). — *Les peintres modernes* (1843-1860), etc. (trad. de l'angl.).
- SOURIAU (P.), *L'esthétique de la lumière*. Hachette, 1912, (illustré).
- VENTURI (L.), *Histoire de la critique d'art* (trad. de l'ital.). Bruxelles, Connaissance, 1938.

V. — ESTHÉTIQUE MUSICALE

- BOURGUÈS et DENÈREAZ, *La musique et la vie intérieure*. Lausanne et Paris, Alcan, 1921.
- BRELET (G.), *Esthétique et création musicale*. P. U. F., 1947.
— *L'interprétation créatrice*, P. U. F., 2 vol., 1951.
- CEUROY (A.), *Musique et littérature*. Bloud, 1923.
- COMBARIEU (J.), *La musique, ses lois, son évolution*. Flammarion, 1908. — *La musique et la magie*. Picard, 1909.
- DEBUSSY (C.), *M. Croche, anti-dilettante*.
- DUMESNIL (R.), *Le rythme musical*. Mercure de France, 1921.
- DUPRÉ (D^r) et NATHAN (D^r), *Le langage musical*. Alcan, 1911.
- HANSLICK (E.), *Du beau dans la musique*, 1854 (trad. de l'all.).
- HELMHOLTZ (H.), *Théorie physiologique de la musique*. Masson, 1868 (trad. de l'all.).
- D'INDY (V.), *Cours de composition musicale*. 2 v., Durand, 1900-9.
- JACQUE DALCROZE (E.), *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne et Paris, Rouart, 1920.
- LALO (C.), *Eléments d'une esthétique musicale scientifique*, 1908.
2^e éd. augm. Vrin, 1939. — L'esthétique musicale, dans *La musique*. Larousse, 1947, (illustré).
- LANDRY (L.), *La sensibilité musicale*. Alcan, 1927.
- LASSERRE (P.), *Philosophie du goût musical*. Grasset, 1922.
- LIFAR (S.), *La danse*. Denoël, 1938.
- MICHEL (P.), *Psychanalyse de la musique*. P. U. F., 1950.
- RIEMANN (H.), *Eléments de l'esthétique musicale*. Alcan, 1906 (trad. de l'all.). — *Dictionnaire de Musique* (id.).
- STRAWINSKY (I.), *Poétique musicale*. Janin, 1940.
- D'UDINE (J.), *Qu'est-ce que la danse ?* Laurens, 1921.
- WAGNER (R.), *Œuvres* (trad. de l'all.), 12 vol.

Consulter encore sur chaque art les principales œuvres de critique littéraire, musicale ou plastique et d'histoire des divers arts ; les *Essais*, *Mémoires* ou *Lettres* de nombreux artistes ; les parties spéciales d'ouvrages plus généraux, tels que :

R. BAYER, H. DELACROIX, E. SOURIAU (voir plus haut).

ALAIN, *Système des Beaux-Arts*. Nouvelle Revue Française, 1920.

GROSSE (E.), *Les débuts de l'art*. Alcan, 1902, (illustré).

Encyclopédie française, t. XVI-XVII (*Arts et littératures*), 1935.

II^e Congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art. Alcan, 1938, 2 vol.

Revue d'esthétique (illustrée). Presses Universitaires de France, 948 et suiv. (trimestrielle).

فهرس الكتاب

الباب الأول

موضوعات علم الجمال ومناهجه

صفحة

١ — موضوعات علم الجمال :

١ — مشكلات العلم وكيف أسيء وضعها . تضارب المدارس

١ في نظرياتها

٢ — المشكلة الحقيقية: الجمال الطبيعي والجمال الفني. المحاكاة

٣ — هل الاستطيقا فلسفة للفن أم للنقد أم لتاريخ الفن ١٥

٢ — مناهج الاستطيقا :

١ — مسائل تمهيدية: لا يوجد منهج لوضع منهج للاستطيقا . ١٨

٢ — الاستطيقا التجريبية . ٢١

٣ — الوقائع والمثل الأعلى . ٣١

٤ — المنهج المعيارى . ٣٦

الباب الثاني الاستطبيقا السيكولوجية

صفحة

١ — الفن والحياة : ٤٧

١ — الشخصية — الأمانة — الإلهام ٤٨

٢ — العلاقات الخمس الرئيسية بين العمل الفني وحياة المؤلف

أو المتذوق : وظيفة اللهو — تطهير الانفعالات — النشاط

التكنيكي — التحسين — التكرار . ٥٠

٢ — الخلق والتأمل . النظريات :

١ — معركة الملكات ٥٨

٢ — الفن والجمال كتكشفات لحقيقة عليا أو حياة عميقة ٦٠

٣ — التعاطف الاستطيق أو الاستشعار . ٦٢

٤ — الفن واللامب . ٦٧

٣ — الخلق والتأمل (تابع) . البناءات غير المسبوقة بتفكير :

١ — نشأة الفن وتطوره عند الفرد ٧١

٢ — البقايا الطفلية والبدائية . ٧٦

٣ — دور الحب في الفن . ٧٨

٤ — سيكولوجية الإلهام — العبقرية والجنون — ميكائيزم

الإلهام ٨٦

صفحة

- ٤ — الخلق والتأمل (ختم) . البناءات الصادرة عن تفكير : ٩٤ .
١ — الحاستان الاستطقيتان : ٩٥ .
٢ — وحدة قوانين الفكر الاستطقي أو تمدها . « نقد الحكم
الدوقي » عند كانط . ٩٨ .
٣ — القانون الأساسي للتسع مقولات الاستطقية . الانسجام
المحقق . الانسجام المطلوب . الانسجام المنعدم . ١٠٢ .
٤ — القبح . ١٢٠ .

الباب الثالث

الاستطيقا السوسولوجية

- ١ — الاستطيقا الفردية وعلم الاجتماع (السوسولوجيا) :
١ — النزعة الفردية في الفن . الرومانسية . العقلية . ١٢٣ .
٢ — السوسولوجية الطبيعية للفن . النزعة الطبيعية — النزعة
الحوية ١٢٨ .
٣ — النصور الحقيقي للاستطيقا السوسولوجية . ١٣٣ .
٢ — التنظيم الجمعي للفن :
١ — الشروط الخارجة عن الميدان الاستطقي للحياة
الاستطقية . ١٣٧ .

صفحة

٢	النظم الاستطبيقية في الحياة الاجتماعية . الضمير
١٤٧	الاستطيق . الجماهير . التكنيك
٣	التطورات الجمعية للفنون :
١	شروط التطور الخارجة عن الميدان الاستطيق . الفلسفة
١٦١	القديمة للفن . نشأة الفنون . البدائيون .
١٦٤	٢ - قانون اختلاف مستوى القيم الاستطبيقية .
	٣ - قانون الأحوال الثلاث الاستطبيقية . السلطات الثلاث
١٦٩	الاستطبيقية .
١٧٩	ختام .
١٨٣	المراجع



الإشراف الفني: حسن كامل

طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة



شارل لالو، وإن كان ينتمى فى تفكيره وأسلوب بحثه إلى المدرسة الاجتماعية، ويعتقد مع أنصار هذه المدرسة أن الاستطيقا قد دخلت فعلا فى طورها الوضعى، غير أنه يحس إحساساً واضحاً بالمشكلات التى لا تزال قائمة داخل هذا العلم، وهو لا يرفض فكرة المعيار أو المثل الأعلى، بل يحاول التوفيق بينها وبين فكرة الواقع كما هو فيدعو إلى إنشاء استطيقا تكاملية تؤلف بين مقتضيات التفكير الفلسفى ومنهج البحث الوضعى فى علم النفس وعلم الاجتماع .
والفائدة الكبرى التى يقدمها لنا هذا الكتاب هى دفع القارئ إلى التفكير المتواصل وجعله يشعر بالجوانب التى لا تزال غامضة فى هذا العلم الناشئ.

Bibliotheca Alexandrina
مكتبة



1209525